

Boutarel, Amédée
L'oeuvre symphonique de Franz Liszt et l'esthétique moderne

AMÉDÉE BOUTAREL

L'ŒUVRE SYMPHONIQUE

DE

FRANZ LISZT

ET

L'ESTHÉTIQUE MODERNE

AVEC UN PORTRAIT DE FRANZ LISZT

ET DES EXEMPLES TIRÉS DE SES PRINCIPAUX OUVRAGES

Extrait du MÉNESTREL

PRIX : 3 FRANCS

PARIS

Au MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne

HENRI HEUGEL

ÉDITEUR DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE

LIBRAIRIE

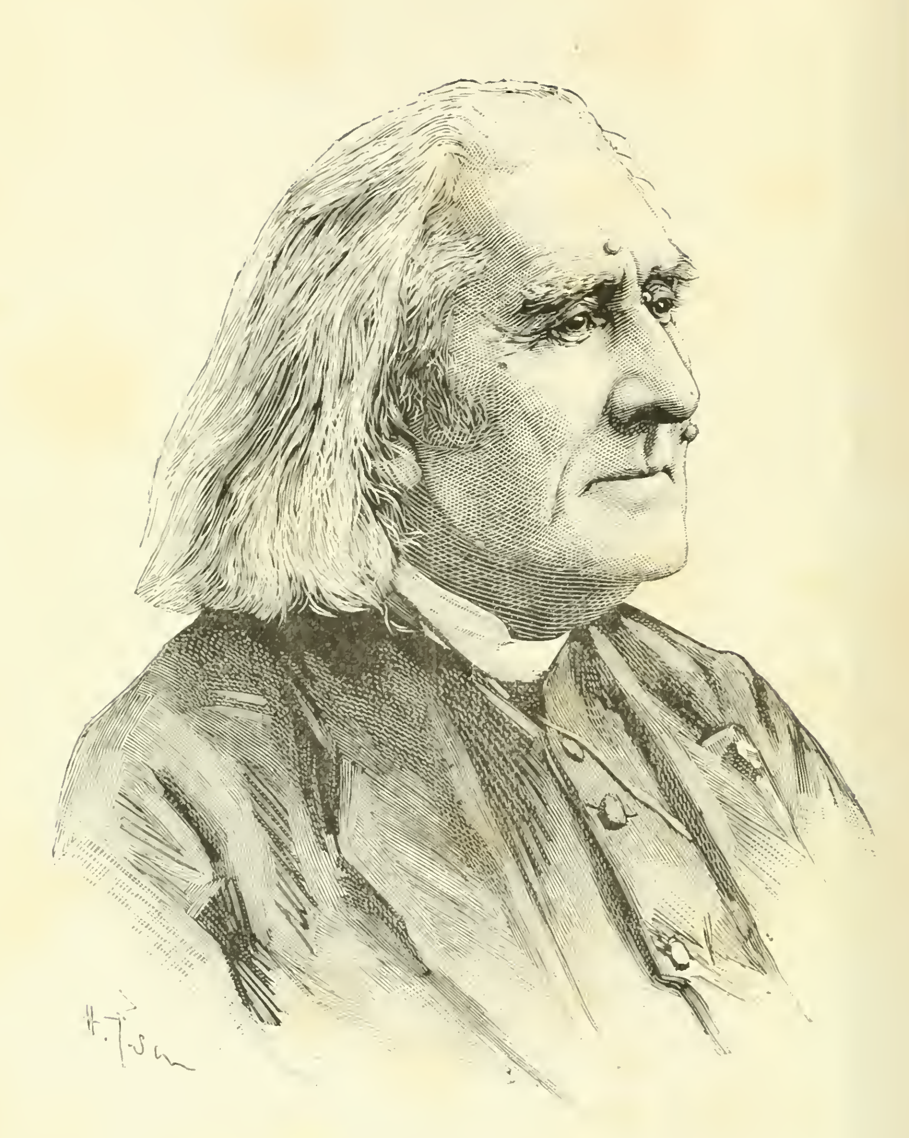
FISCHBACHER

SOCIÉTÉ ANONYME

33, rue de Seine, 33

1886


DUBOIS
GEORGES
FLORE
GENEVIEVE



FRANZ LISZT

D'après la photographie de M. Nadar

AMÉDÉE BOUTAREL

L'ŒUVRE SYMPHONIQUE

DE

FRANZ LISZT

ET

L'ESTHÉTIQUE MODERNE

AVEC UN PORTRAIT DE FRANZ LISZT

ET DES EXEMPLES TIRÉS DE SES PRINCIPAUX OUVRAGES

Extrait du MÉNESTREL

PRIX : 3 FRANCS

PARIS

Au MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne

HENRI HEUGEL

ÉDITEUR DES SOLFÈGES ET MÉTHODES

DU CONSERVATOIRE

LIBRAIRIE

FISCHBACHER

SOCIÉTÉ ANONYME

33, rue de Seine, 33

1886


LIBRARY
SEP 16 1966

L'ŒUVRE SYMPHONIQUE

DE

FRANZ LISZT

ET

L'ESTHÉTIQUE MODERNE

I

FORME ET IDÉAL

De même que la pensée n'a point d'existence objective si, par un signe quelconque, parole ou mimique, elle ne se rend perceptible à nos sens, de même, la musique ne peut nous émouvoir si elle ne revêt une forme sensible. Certains poètes, épris de nuageuses abstractions, n'ont pu se résoudre à employer un langage intelligible : Victor Hugo et Leconte de Lisle ont été parfois d'étranges visionnaires; d'autres, au contraire, jonglent avec le mot, avec la syllabe, satisfaits lorsqu'ils ont produit une agréable succession de sons, et fort peu soucieux de savoir si les dehors brillants de leurs hémistiches cachent seulement l'ombre d'une idée. Ainsi, nous voyons s'accuser dès l'abord l'antagonisme de la pensée et de la forme, chose naturelle et prévue puisque la forme, c'est le signe extérieur, la lettre du langage musical et que la lettre ne peut suivre l'esprit dans son audacieux essor.

La musique, de tous les arts le moins soumis à l'esclavage de la forme, devait, plus que tout autre, essayer de s'en affranchir. Cette tendance, poussée à l'extrême, entraînerait, comme conséquence, la négation des principes d'esthétique universellement adoptés, si elle n'avait son palliatif dans la nécessité où se trouve l'artiste de ne pas rompre trop brus-

quement avec les habitudes reçues et de ne point dédaigner les formules auxquelles on attache une signification précise, le tout sous peine de rester incompris et de ne jamais nous proposer que d'indéchiffrables énigmes.

Or, ici se rencontre la grande difficulté, l'écueil presque insurmontable. La question se résume dans le dilemme suivant : ou bien l'artiste se rendra tributaire de la culture intellectuelle de sa génération, et, dans ce cas, ne sera plus ni un guide, ni un initiateur ; ou bien, secouant ses entraves, il devancera son siècle et ne rencontrera nulle part une âme vibrant à l'unisson de la sienne.

Une nouvelle complication se présente encore. Dans les époques fécondes où la vie artistique coule à pleins bords, celui qui se croit de force à créer l'œuvre d'art est soutenu par le courant. Mais, quand l'impulsion se ralentit, quand le goût général d'une société s'altère, alors c'est bien la fin de la période heureuse. Celui qui sent quelque chose bouillonner dans son cerveau ne parviendra pas à communiquer ses impressions s'il n'a recours aux formes dégénérées qui sont, pour le moment, les seules ayant cours. L'évolution serait ainsi définitivement enrayée si une pareille situation pouvait durer. Il n'en est rien. Malgré les défaillances, malgré les mouvements de recul, nous progressons constamment. Le présent sait réparer les erreurs du passé, chaque époque voit consacrer des réputations autrefois contestées et les méconnus ont la ressource d'en appeler à l'avenir.

De quel droit, se plaindraient-ils? Indépendants et fiers, ils ont refusé de tenir compte des fluctuations inhérentes à tout mouvement ascensionnel ; ils ont dédaigné les triomphes certains que leur auraient assurés d'adroites concessions. Repliés sur eux-mêmes, ils se sont dit : c'est au public de s'élever jusqu'à nous. Ils méritent assurément notre admiration, notre estime. Ce sont les apôtres de l'art, des martyrs si vous voulez. Pourtant, ce qu'on leur demandait pouvait se concilier avec les exigences d'un puritanisme assez sévère : c'était de ne pas exprimer leur pensée sous une apparence ardue et rebutante, en un mot, de se rendre accessibles aux faibles. Cela devait-il être considéré comme une déchéance?

Le prétendre serait folie, car l'artiste ne peut remplir sa mission qu'avec la connivence de ses contemporains, et le seul moyen de l'obtenir, c'est de ne pas les décourager en

leur imposant d'inutiles efforts d'attention. D'ailleurs, il ne s'agit ni de renier une conviction, ni d'adopter une ligne de conduite équivoque ou tortueuse. Ici, tout se ramène à une pure question de forme. Le musicien de profession, aidé par une étude assidue de l'harmonie et de l'instrumentation, peut évidemment parvenir à s'orienter au milieu de l'ensemble polyphonique le plus compliqué, tandis que le simple amateur sera dérouté dès l'abord. Si donc le compositeur traduit sa pensée dans la forme qui, étant la moins usitée, lui paraîtra nécessairement la plus originale, il aura beau agiter l'air par les vibrations simultanées de cent orchestres, un filament de roseau, tendu sur un coquillage, éveillera plus d'échos. Rappelez-vous la lyre d'Orphée.

L'artiste, quel que soit son génie, ne saurait ni s'isoler ni s'abstraire. Il doit vivre au milieu de nous, être indulgent pour notre faiblesse, nous consoler en chantant nos douleurs, exalter nos âmes en célébrant l'héroïsme, stimuler notre énergie en nous rappelant les faits glorieux du passé, nous encourager, nous émouvoir, provoquer notre enthousiasme. S'adressant à des hommes, il mériterait le blâme s'il parlait le langage des dieux. Son guide, son régulateur, c'est, pour ainsi dire, la capacité compréhensive de ses contemporains. Sans doute, il ne peut remplir son rôle d'initiateur sans devancer quelque peu son époque, mais encore ne faut-il pas qu'il s'attache des ailes aux épaules et s'élance à travers l'espace. La recherche de l'absolu a toujours été, sera toujours une chimère.

Les grands maîtres l'ont si bien compris qu'ils ont toujours introduit dans leurs ouvrages des éléments vulgarisateurs. Richard Wagner ne recule jamais devant une mélodie rythmique et agréable, fût-elle entachée de banalité, lorsque celle-ci ne lui semble pas incompatible avec la marche normale de l'action dramatique. Berlioz ayant à écrire un hymne d'apothéose pour couronner, comme il le dit lui-même, par une péroraison empanachée, sa *Symphonie funèbre et triomphale*, dispose les parties de son orchestre de la façon la plus élémentaire : des fanfares, d'une simplicité grandiose, suivies d'un thème de marche qui, à chaque nouvelle apparition, se répète identiquement deux fois, voilà tout.

Il eût été bien facile à l'auteur de *la Damnation de Faust* d'adopter une trame plus compliquée. Musicalement, son œuvre en aurait été peut-être plus belle, mais l'idée puis-

sante qu'il s'efforçait de dégager pleinement s'en serait, sans nul doute, trouvée fort obscurcie. Voilà comment la perfection du contour mélodique peut être parfois subordonnée à des considérations d'un autre ordre. Voilà comment, sollicité entre la forme et l'idée, le musicien doit, sans hésiter, consentir à toutes sortes de concessions, qui auraient pour objet de rendre plus claire, plus précise, plus nette, la manifestation de sa pensée.

Cette nécessité est, sans contredit, une des plus dures épreuves auxquelles puisse être astreint le novateur. Franz Liszt est de ceux qui n'ont pas toujours consenti à s'y soumettre.

« Dans ma vie d'artiste, disait-il au moment où, lassé de
» ses succès de virtuose, il eut l'ambition d'être un compo-
» siteur, il y a trois tiroirs : dans le premier sont les ouvrages
» de ma jeune renommée, je l'ai fermé à tout jamais et j'en
» ai jeté la clef à la mer; dans le second, se trouvent quel-
» ques pages auxquelles je pardonne en faveur de l'intention.
» Le troisième contiendra mon œuvre vraie, et d'ici peu
» d'années, on saura, j'espère, ce que je veux y mettre (1). »

Nous le savons aujourd'hui. Ce qui restera de Franz Liszt, ce seront : les Poèmes symphoniques, les symphonies de *Faust* et de *la Divine Comédie*, l'oratorio de *Sainte Élisabeth*, celui de *Christus*, la *Messe de Gran*, quelques autres compositions vocales ou symphoniques et un grand nombre de productions libres, pour piano.

C'est dans les œuvres instrumentales que son imagination, hantée par d'étranges visions et constamment sollicitée vers un idéal inaccessible, a tenté, par un effort colossal, d'ériger la musique en interprète autorisé de toutes les idées, de toutes les aspirations, de tous les sentiments; de la substituer aux descriptions des poètes, aux tableaux des peintres, aux scènes des dramaturges, aux abstractions des philosophes, en un mot, de ne rien soustraire à son empire et de lui donner pour domaine celui que la pensée humaine peut embrasser dans ses spéculations les plus audacieuses.

Une semblable prétention n'était-elle pas une utopie, un rêve? L'examen des poèmes symphoniques de Franz Liszt nous permettra bientôt d'en juger. Ce qui, dès à présent, nous

---

(1) *La Saison musicale*, par une réunion d'écrivains spéciaux. Paris, 1867.

paraît hors de doute, c'est que la musique, pour devenir ainsi un agent universel d'expression, perdra nécessairement quelque chose de sa spontanéité native. Le discours mélodique, détourné des généralités, va se contraindre, se charger d'exclamations, d'interjections, de réticences, de suspensions, de phrases disparates, entrecoupées, haletantes; sans cela, il ne parviendrait point à spécialiser. Il perdra ainsi de plus en plus sa forme rythmique.

Tant mieux, diront quelques personnes séduites par le côté poétique de cette prétendue rénovation : la musique, affranchie de la forme, cessera d'être matérialiste et se rapprochera d'autant plus de l'idéal. — Ne nous payons pas de mots. Tout ce qui frappe les sens n'est pas matière. La mélodie, comme la lumière, est impalpable, immatérielle, mais, sans la forme, elle n'a aucune prise sur nous. Elle nous charme d'autant plus que ses lignes sont plus pures, plus distinctes. On devrait la définir : une série organique de sons. Les notes qui la constituent reçoivent du rythme, de la symétrie, du mélange des intervalles, une cohésion plus ou moins rigoureuse. Lorsqu'elles ont, entre elles, des rapports intimes qui les unissent, leur succession se fixe dans la mémoire ; lorsqu'elles se suivent sans liaison suffisante, nous les oublions à mesure qu'elles ont cessé de vibrer : il n'y a pas de mélodie. Partant de ce principe, nous pouvons affirmer que toute période mélodique suppose une organisation de sonorités variées; or, cette organisation, c'est la forme, c'est le dessin rythmique.

Franz Liszt l'a si bien compris qu'il s'est montré souvent, dans la pratique, infidèle à ses déclarations. Il n'y a pas un seul de ses poèmes symphoniques, pas une seule de ses symphonies qui remplisse toutes les promesses de son titre, ou plutôt de sa préface. En tête de chacune de ses œuvres de ce genre, l'artiste a consigné sa pensée intime : quelquefois sans aucun détour, comme dans *Orphée;* le plus souvent par la simple reproduction d'un texte tiré de Victor Hugo, de Lamartine, ou par la mention d'une toile célèbre. Nous voulons parler des *Préludes*, de *Mazeppa* et de *la Bataille des Huns* d'après le tableau du peintre Kaulbach. Or, la musique instrumentale parvient certainement, comme nous aurons l'occasion de le remarquer, à donner une vague idée des impressions que l'auteur a ressenties et dont il s'est péné-

tré par la lecture, la vue et le souvenir; mais elle est incapable d'aller plus loin sans recourir aux artifices grossiers de l'imitation.

Or, l'imitation, c'est le contraire de l'idéal : la négation de l'art. C'est l'application, dans la sphère de la musique, des méthodes les plus rudimentaires de la photographie. C'est de la mécanique appliquée aux productions intellectuelles, c'est le dédain de toute forme mélodique érigé en système. Beethoven a imité, dira-t-on? Sans doute. Cela prouve simplement qu'il a pu se tromper comme un autre. D'ailleurs, quel auditeur non prévenu s'aviserait de s'en apercevoir? L'orage de *la Pastorale* est-il autre chose qu'un vaste *crescendo* destiné à préparer par le contraste l'entrée si calme du finale? Quant aux trilles du rossignol, à la tierce du coucou et aux notes répercutées de la caille, ce n'est pas, comme les glossateurs se sont plu à l'affirmer, un badinage sans portée sérieuse. C'est un admirable *decrescendo* qu'il faut écouter sans souci du naturalisme. On croit entendre, au moment où l'ensemble harmonieux se repose, les palpitations de tout ce qui respire, et l'on oublie les hôtes ailés auxquels une place très effacée a été réservée dans ce concert inénarrable. Nul ne songerait à eux si le maître ne les avait nommés.

L'art n'a rien à démêler avec le réalisme. Qu'il soit humain, cela suffit. Nous n'aimons pas beaucoup, pour notre part, les dernières mesures de la belle *Danse macabre* de M. Saint-Saëns, où, pour indiquer le lever de l'aurore, il a noté le cri du coq. Le passage est fait par un hautbois. Comparez cet artifice aux moyens dont s'est servi Joachim Raff dans un but analogue. Sa symphonie *la Forêt* s'achève sur un motif d'une transparence extrême. La persistance d'une même tonalité y dépeint l'aspect de la nature et surtout l'état de l'âme aux premières lueurs du matin, beaucoup mieux que toutes recherches descriptives.

Les erreurs que nous venons de signaler ont leur source dans l'exagération du système de Franz Liszt. Les disciples ne pouvant toujours suivre le maître dans les magnifiques envolées de son génie, se sont assimilé, par contre, assez facilement les faiblesses de son talent. Car, disons-le hautement, les poèmes symphoniques de Franz Liszt n'offrent point de particularités imitatives que le bon goût doive condamner. Leur but est de nous isoler pendant quelques minutes du

monde extérieur et de nous offrir un refuge contre les banalités de l'existence, en nous imprégnant, pour ainsi dire, de l'idée dont l'auteur a été subjugué. Ce sont donc avant tout des ouvrages idéalistes. Mais, nous le répétons, l'idée et la forme ne sont pas deux sœurs ennemies. Le grand artiste qui a pensé en poète a su réaliser en musicien ses visions. Fort épris de la forme, il ne s'en affranchit point sans une raison sérieuse. Parfois, et c'est là le point faible de sa tendance, il demande à la musique un équivalent artistique pour divulguer des idées humanitaires, pour tracer des profils dramatiques, ou bien pour essayer de nous convertir à son mysticisme contemplatif. Ceci, nous dit-il, c'est l'ironie d'Hamlet, cela, c'est le rire de Méphistophélès, la grâce de Marguerite ; ce chœur, c'est le magnificat des âmes du purgatoire. Mon œuvre, c'est le cycle entier des aspirations humaines, quelque chose d'immense comme *la Divine Comédie*, de profondément vrai comme le premier *Faust* de Gœthe, de sombre et de consolant à la fois comme le supplice de Mazeppa et son apothéose. Mon œuvre, c'est la Poésie. La lyre d'Orphée en est le symbole.

II

LES POÈMES SYMPHONIQUES DE FRANZ LISZT

Première partie.

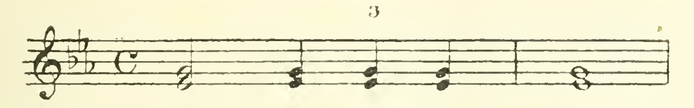
Ce qu'on entend sur la montagne. — Tasso. — Les Préludes.
Orphée. — Prométhée.

Les douze poèmes symphoniques de Franz Liszt embrassent l'échelle entière des sensations humaines. Chants de fête, chants de deuil, cris de guerre, cris d'allégresse, hymnes patriotiques, marches funèbres, cantiques religieux, réminiscences païennes, accents de joie, plaintes douloureuses, expansions intimes, ivresses de l'amour, désespoir, colère, tumultueuses passions, triomphes et apothéoses, tout ce qui nous émeut, nous agite, tout ce qui sert d'aliment à notre activité interne, nous allons le retrouver, agrandi, transformé, idéalisé, tel en un mot que peut le ressentir l'artiste le plus impressionnable. A ce titre, ces ouvrages occupent, au milieu des productions musicales de notre temps, une place à part et ne découlent directement d'aucun de ceux qui les ont précédés. Leur ensemble constitue un véritable monument qui, sans doute, n'entrera jamais dans le domaine populaire, les formes musicales en seront vieillies avant que l'instruction littéraire et poétique du public le mette à même d'en comprendre l'application, mais qui restera néanmoins comme un des plus curieux spécimens du besoin d'investigation qui tourmente notre époque et des résultats qu'obtient l'homme de génie, même quand sa pensée néglige de tenir compte des moyens souvent imparfaits dont il dispose. Chez Franz Liszt, le musicien qui réalise ne parvient pas toujours à suivre sans perdre haleine le penseur qui conçoit. L'idée, ici, prime la forme.

C'est du moins l'impression que nous a laissée la lecture du premier de ces poèmes. Les autres l'ont confirmée.

D'abord, Franz Liszt se mesure avec Victor Hugo. *O altitudo*, dit le poète, et il écrit en tête de son ode : CE QU'ON ENTEND SUR LA MONTAGNE. Suivons maintenant le musicien.

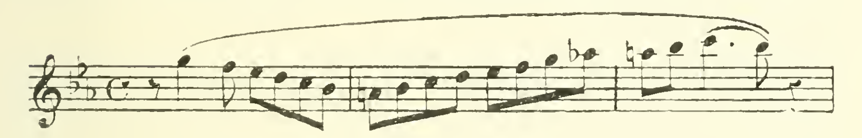
Vous distinguez d'abord un murmure confus ; puis, un embryon mélodique



se dessine pour répondre à ces vers :

> Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,
> Plus vague que le vent dans les arbres touffus,
> Plein d'accords éclatants...

bientôt nous apparait le thème capital, dominant :

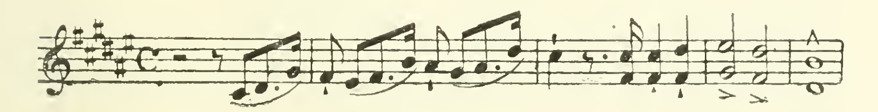


> Comme une autre atmosphère, épars et débordé,
> L'hymne éternel couvrait tout le globe inondé :
> Le monde, enveloppé de cette symphonie,
> Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie.

Ce motif semble, en effet, envelopper tout l'ouvrage de ses orbes immenses, mais un autre déjà se présente « plein d'accords éclatants, »



et suivi presque immédiatement d'une phrase majestueuse qui, sans doute, représente « le chant de gloire, l'hymne heureux, la voix des flots qui se parlent entre eux, » tandis qu'une sorte d'exclamation



lugubre et désolée, perce un peu plus tard, courte, saccadée, haletante : c'est le « murmure des hommes ».



En possession désormais des formules typiques, nous devons pouvoir nous diriger à travers l'œuvre entière. D'ailleurs, malgré les combinaisons les plus variées, rien ici n'est obscur pour qui n'a pas perdu le fil conducteur. Les parties s'entrecroisent, se multiplient, se dédoublent, les dessins se froissent par suite d'agglomérations d'arpèges contrariés, les exclamations succèdent aux silences, ponctuées par ces mots : *Disperato*, *Lugubre*, *Dolente ;* les harpes jettent en pluie de perles leurs spirales gracieuses et marquent les accents par d'impétueuses successions ascendantes exécutées *glissando :* tout ce que nous connaissons déjà revient à la fois, prodigieusement dilaté.

Un flot d'harmonie nous pénètre, une gerbe de mélodies monte vers le ciel, c'est un éblouissement, un mirage, tout semble coloré de pourpre et d'or. On se rappelle alors les vers du poète :

> Frères, de ces deux voix, étranges, inouïes,
> Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,
> Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,
> L'une disait *Nature!* et l'autre *Humanité!*

Enfin, le dernier mot reste à la prière. Un *andante religioso*, entrevu déjà,



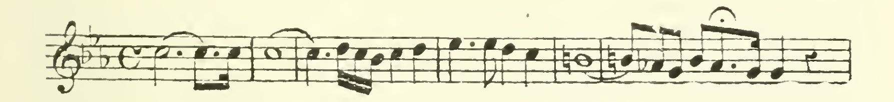
résume cette étonnante composition, une des plus fortes assurément qu'un musicien épris de haute philosophie se soit jamais avisé de soumettre à nos suffrages.

Ce premier-né des poèmes symphoniques est un des plus développés, en même temps que celui dont le sujet paraît le plus abstrait. Ceux qui vinrent à la suite, au nombre de

onze, sans compter quelques œuvres analogues de moindre envergure, ont eu, pour point de départ, une donnée plus humaine et ne sont pas, à beaucoup près, d'une compréhension aussi ardue. C'est d'abord celui qui porte ce titre : Tasso, *Lamento e Trionfo*. Il a été composé à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Gœthe, pour servir d'ouverture à la tragédie du poète allemand. « Nous eussions » souhaité, a dit le musicien, de réussir à formuler cette » grande antithèse du génie *maltraité* durant sa vie et rayon- » nant après sa mort d'une lumière écrasante pour ses persécuteurs... *Lamento e Trionfo,* telles sont les deux grandes » oppositions de la destinée des poètes... Afin de donner à » cette idée non seulement l'autorité, mais l'éclat du fait, » nous avons voulu emprunter au fait sa forme même et, » pour cela, nous avons pris pour thème de notre poème » musical le motif sur lequel nous avons entendu les gondo- » liers de Venise chanter sur les lagunes les strophes du » Tasse, et redire encore trois siècles après lui :

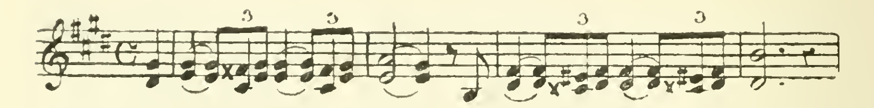
> Canto l'armi pietose e'l Capitano,
> Che'l gran Sepulcro libero di Cristo!

Cette phrase dont le caractère grave et triste nous pénètre comme un écho des plaintes d'autrefois, cette lamentation empreinte d'une mélancolie si touchante :



arrivera peu à peu, par une série de transformations successives, à se glisser « hautaine et attristée à travers les fêtes de Ferrare » où le Tasse a donné le jour à ses chefs-d'œuvre, et finalement à célébrer l'apothéose du poète au moment où, appelé à Rome par le pape Clément VIII pour y recevoir les honneurs du triomphe au Capitole, il mourut, emporté par la fièvre, sans avoir pu goûter la suprême consolation qui lui avait été ménagée. Cette dernière partie, un peu écourtée, n'a pas complètement satisfait le compositeur. Plus tard, il éprouva le besoin de compléter sa pensée et publia : *Le Triomphe funèbre du Tasse*, épilogue du poème symphonique : *Tasso, Lamento e Trionfo*.

Mais, prêtons l'oreille, voici des chants plus doux. La grâce, la poésie, l'amour, et quelque chose de plus mâle, le sentiment de l'héroïsme, vont nous captiver par l'irrésistible ascendant de la mélodie. Les Préludes, sorte d'allégorie musicale où domine l'élément gracieux et délicat, font miroiter à nos yeux sous plusieurs aspects ce thème souple et caressant :



Il revient toujours, c'est un rayon de joie, un sourire, c'est le symbole de l'amour « qui forme l'aurore enchantée de toute existence ». Il y a place à côté de lui pour des pensers austères. Une puissante expansion lyrique marque le début et la fin de l'ouvrage. Elle éclate superbement sur des traits de violon d'une hardiesse inouïe. Dans l'intervalle, un motif, en rythme ternaire composé, se dégage, d'abord ondoyant et flexible, prend peu à peu une carrure anguleuse et se résout plus tard en un mouvement de marche ; mais, auparavant, un joli tableau pastoral a frappé nos sens. La délicieuse phrase d'amour s'y mêle complaisamment. Notre imagination, vivement sollicitée, se laisse entraîner sans résistance. Nous voyons un paysage qui semble s'animer sous un souffle embaumé, nous subissons le charme, nous sommes fascinés. Peu à peu tout se dégrade, tout s'efface, nous percevons au loin des accents guerriers, mais l'amour apparaît encore dans une irradiation suprême, étincelante comme un diamant taillé à facettes.



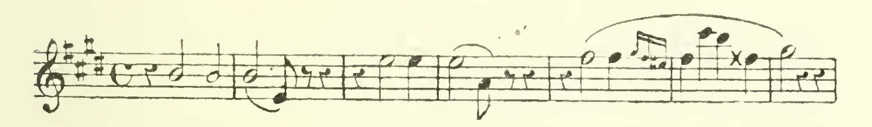
On est un instant ébloui. Presque aussitôt, une grande agitation se manifeste : les parties se désagrègent, se croisent, s'entrechoquent, jusqu'au moment où, ralliées par un vigoureux *ritardando*, elles s'unissent une dernière fois pour scander avec violence une série d'accords qui ressemblent à des cris de détresse. C'est l'appel de l'humanité victorieuse, qui réclame de plus hautes destinées au delà du tombeau. « Notre

» vie est-elle autre chose qu'une série de *Préludes* à ce chant
» inconnu dont la mort entonne la première et solennelle
» note ? »

Reportons-nous maintenant à l'heure bienheureuse où d'ineffables mumures ont marqué le commencement de tous ces préludes et l'avènement, sur la terre, d'un art civilisateur symbolisé dans Orphée. Notre cadre est ici d'une exquise ténuité. Deux parties de harpe égrènent d'un bout à l'autre de cette miniature musicale des notes argentines, laissant, une seule fois, le cor, à découvert, poser ce thème mystérieux :



Les développements qui vont suivre ont avec lui une frappante analogie. Ils dérivent de la même source. Ils sont doux, suaves, mélodieux, sans aucune nuance de passion. C'est la poésie confinant à l'extase. C'est le chant que tout être vivant écoute en retenant sa respiration. Nulle parole ne saurait dépeindre la noble beauté de ce passage, dont le début semble l'annonce d'un hymne surhumain :



« Nous avons revu en pensée un vase étrusque de la collection du Louvre, représentant le premier poète-musicien, drapé d'une robe étoilée, le front ceint de la bandelette mystiquement royale, ses lèvres d'où s'exhalent des paroles et des chants divins ouvertes, et faisant énergiquement résonner les cordes de sa lyre de ses beaux doigts longs et effilés. »

Cette lyre aux sonorités cristallines évoque un prodigieux bruissement. Ce qui était confusion, néant, barbarie, prend une voix, les motifs se multiplient. Ils deviennent pressants, pleins d'assurance et de fierté. Tout maintenant redit le

triomphe. La phrase initiale est reprise à plein orchestre. Le branle est donné. L'art a fait son apparition sur la terre. Le germe semé ne sera pas perdu. Cependant une plainte perce encore :



Elle se répète, d'abord identiquement, puis s'attarde sur chaque note en doublant sa durée pendant que les sons s'éteignent graduellement. C'est le dernier soupir de la lyre dont les cordes brisées ne vibreront plus, mais dont les musiciens, jusqu'à la fin des siècles, s'efforceront de retrouver les accents. « Aujourd'hui comme jadis et toujours, Orphée, c'est-à-dire l'Art, doit épandre ses flots mélodieux, ses accords vibrants comme une douce et irrésistible lumière, sur les éléments contraires qui se déchirent et saignent en l'âme de chaque individu, comme aux entrailles de toute société. »

La douce figure d'Orphée vient de nous apparaître comme environnée d'un nimbe harmonieux. Celle de Prométhée, le titan révolté, va se détacher en traits de feu sur une nuée orageuse. On dirait que la musique, aux prises avec le plus douloureux des mythes de la Grèce, a dû renoncer à toute élégance et s'en tenir aux formules heurtées, aux récitatifs entrecoupés, aux traits tourbillonnants, tumultueux. Élans sans but, impuissantes colères, morne désespoir, adjurations suprêmes, révolte et abattement, voilà le poème de *Prométhée*. « Une désolation triomphante par la persévérance de la hautaine énergie forme le caractère musical de cette donnée. »

Deuxième partie.

Mazeppa. — Fest Klänge. — Héroïde funèbre.

Les hasards de la naissance et l'irrésistible passion de connaître qui entraîne les hommes supérieurs au sein des sociétés où l'échange des idées est le plus intense, jetèrent Franz Liszt, dès sa vingtième année, en pleine tourmente romantique. Il se livra tout entier, sans restriction, sans arrière-pensée, sans défiance. Il voulait approcher ses lèvres de toutes les coupes, goûter toutes les ivresses, aimer et vivre en un mot, et aussi se laisser aimer. Cette expérience ne pouvait avoir sur la direction de son génie aucune influence néfaste. Ferme et fortement trempé, il était toujours sûr de se retrouver un jour, indépendant et maître de lui-même. En effet, on chercherait vainement dans son œuvre la trace des excentricités littéraires de 1830. Au milieu de l'effervescence générale, il sut se posséder. Il traversa la fournaise sans lui rien emprunter de sa chaleur factice.

Cependant, si l'on souhaitait découvrir, dans un ouvrage de Franz Liszt, quelque affinité lointaine avec les tendances d'une école superficielle dont les écarts ont été condamnés, il faudrait nommer MAZEPPA. Après lord Byron, après Victor Hugo, l'auteur des Poèmes symphoniques a ressenti une pitié mêlée d'admiration pour le supplicié glorieux des steppes de l'Ukraine que l'histoire appelle Mazeppa et dont la légende, oubliant son crime, a fait un autre Prométhée.

Mazeppa est la traduction musicale de l'ode célèbre de Victor Hugo. Une antithèse hardie s'en dégage dès l'abord : Supplice et Royauté pour le poète ; et, pour le musicien : Souffrance et Triomphe. Franz Liszt n'a pas pu, comme Victor Hugo, fixer tour à tour nos pensées sur les péripéties minutieuses du terrible drame. Il ne nous a montré ni la trace du sang sur le sable, ni « les troupeaux de fumantes cavales », ni la « funèbre volée » des oiseaux qui flairent un cadavre et déploient là-haut :

Ce grand éventail noir.

Il s'est borné à rendre, avec un relief saisissant, toutes

les phases de la douleur et l'implacable monotonie d'une torture de trois jours :



Ensuite, par le plus imprévu des contrastes, quand un morne désespoir, une prostration complète ont succédé aux plaintes déchirantes, une fanfare victorieuse émerge tout à coup, resplendissante et fière,



se dilate, se renforce et aboutit enfin à cette marche empreinte tantôt d'une pompeuse énergie,



tantôt d'une exultation frénétique,



Eh bien ! ce condamné qui hurle et qui se traîne,
Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine
Le feront prince un jour.
Un jour, semant les champs de morts sans sépultures,
Il dédommagera par de larges pâtures
L'orfraie et le vautour.

Le tableau musical reçoit de ces motifs dominants un étrange relief. Au début, les instruments à vent déchirent par intervalles, comme un éclair lointain, la trame confuse des parties de violons. C'est lugubre et sinistre, pesant à l'âme comme une atmosphère d'orage. Bientôt, tout se désagrège, se divise à l'infini, sept dessins différents se froissent; les sons aigus glissent comme des jets de feu, ceux du mé-

dium semblent menacer ; au grave, un trait persistant les soutient. La progression prend un caractère de violence inouï. Pourtant l'effet peut encore être augmenté. Les sept sillons sonores se rapprochent, se resserrent, se confondent dans une sorte de trépidation effrénée sur laquelle s'effectue l'entrée du chant principal.

Dès lors, ce chant paraît entraîner à sa suite un lamentable cortège de pleurs, de gémissements, de malédictions, de sanglots. La nature entière s'apitoie devant l'odieux spectacle. Douze fois de suite, on entend le même appel, et plus loin quinze fois :



la mélodie marche toujours, déformée, défigurée, sans rythme ni carrure, mais impitoyable et terrible jusqu'au moment où, haletante, anéantie, elle vient expirer presque subitement. C'est la mort? Non. Le cadavre va se réveiller. L'heure du triomphe a sonné. Le timbre mordant du cuivre résonne pour l'avènement d'un roi.

Ici commence l'apothéose. L'influence de Beethoven s'y fait sentir avec évidence. Sans le finale de la Symphonie en *ut mineur*, celui de *Mazeppa* n'aurait pas vu le jour. Tous les deux sont magnifiques et, ce qu'il y a de bizarre, c'est que leurs imperfections les rapprochent autant que leur puissante envergure.

Fest-Klange (Bruits de fête), le septième des poèmes symphoniques, n'a pas de programme exprimé. Il serait difficile de déterminer d'une façon générale quel genre de fête a voulu célébrer Franz Liszt. Est-ce une solennité nationale? On aurait pu le croire si la plus jolie des gavottes ne venait brusquement nous arracher aux pensées austères. Franz Liszt a donc rythmé une gavotte? Sans doute, et charmante entre toutes, jugez-en plutôt :



Décidément, nous sommes dans une de ces réunions mon-

daines où les couples, voluptueusement enlacés, s'abandonnent aux charmes d'une musique enivrante. On se livre sans réserve à la joie exubérante, on danse avec délire pendant qu'une brillante polonaise déroule, svelte et légère, ses étincelantes arabesques. Au reste, cette impression n'est que momentanée. Notre gavotte affecte une gravité plaisante. Oh! que nous l'aimions mieux quand, leste et dégagée, elle avait la grâce nonchalante et la simplicité! Elle nous revient d'ailleurs bientôt sous ce premier aspect, suivie de la polonaise et séparée d'elle par un *tempo rubato* où perce une sentimentalité toute de surface. Enfin les mille bruits divers rassemblés donnent, comme résultante, une strette courte et menée vigoureusement, dans laquelle on distingue encore la prétentieuse gavotte qui s'efface aussitôt, effarouchée par de plus mâles accords.

Est-ce l'effet d'un rapprochement fortuit ou pure coquetterie? Aux rumeurs joyeuses succède un hymne éploré. L'Héroïde funèbre nous apparaît comme l'expression la plus complète de la douleur collective, douleur héroïque, exaltée, auguste, qui n'a que faire des larmes et se manifeste extérieurement par une contemplation attendrie et muette. Écoutons cette marche funèbre aux sonorités tantôt lugubres, tantôt éclatantes, qui laisse entrevoir successivement trois dessins épisodiques représentant trois nuances bien tranchées du même sentiment : souffrance courageusement supportée, plaintes amères, sanglots convulsifs,



c'est le début de l'œuvre. Peu à peu, les sons se dégradent après avoir acquis leur maximum d'intensité. On ne perçoit plus qu'un roulement étouffé de tambours. Tout se tait. On est silencieux, atterré. Alors, précédée d'un gémissement prolongé, une phrase lente, mesurée, fatale, éclaire le tableau d'une lueur pâle :



Elle nous poursuivra jusqu'à la fin, toujours calme, toujours présente. On dirait le rayonnement sinistre d'une lampe dans un mausolée. Elle se mêle aux progressions saccadées de la marche funèbre, elle domine, elle s'impose. C'est l'oracle fatidique de l'avenir qui voue l'homme au malheur et les peuples aux révolutions. L'*Héroïde funèbre* était, en effet, le premier morceau d'une *symphonie révolutionnaire* composée en 1830. C'est le seul qui ait été livré à la publicité.

Troisième partie.

Hungaria. — Hamlet. — La Bataille des Huns. — Les Idéals.

Franz Liszt ne paraît pas d'ailleurs avoir pris très au sérieux les hommes et les choses de cette époque. Il a parfaitement su démêler ce que l'exaltation romantique, sous de brillants dehors, cachait de rhétorique pompeuse et déclamatoire. Deux amours se sont partagé sa vie : sa religion, peu orthodoxe sans doute, et sa patrie. Il a célébré la première dans ses messes, dans ses oratorios, dans ses légendes, et la seconde dans ses Rapsodies et dans son poème : Hungaria.

« Une *Hongraise*, nous dit-il (1), c'est, comme qui dirait, » un chant détaché de la grande épopée bohémienne, dans » la forme de l'ode. Les strophes en sont d'un ton heurté ; » le coloris a gardé une sorte de crudité primitive dans son » éclat. Les impressions contraires s'y succèdent, d'une façon » aussi abrupte que l'abîme succède au pic... On comprend » sous la dénomination de *Frischka* (vif, allègre) la seconde

(1) *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, page 374 de l'édition de 1881.

» moitié des *Hongraises*, d'une mesure très rapide qui va en
» s'accélérant subitement ou graduellement... »



C'est exactement ce qui a lieu dans cet extrait du poème de Franz Liszt. Pourtant, *Hungaria* n'est pas une *Hongraise* écrite selon les règles, si toutefois le génie bohémien en a jamais pu tolérer ; c'est l'hommage d'un esprit libre qui s'est cru en droit de grouper, selon sa fantaisie, les effluves musicales qu'il avait respirées dans l'atmosphère hongroise et sous la tente du Bohémien. Toutes se ressemblent par la vigueur de leur élan. Toutes diffèrent par les impressions variées qu'elles expriment. « Il y en a de remplies des gra-
» cieuses joyeusetés d'une ronde d'où l'on croit voir s'échap-
» per quelque Galatée fuyant dans les roseaux, il y en a
» de martiales toutes retentissantes de fanfares... Dans
» quelques-unes un morne abattement s'étend comme une
» nuit obscure... Dans d'autres on entend un débordement
» de joie qui échappe à toutes les bornes... (1) »

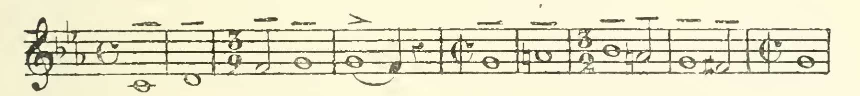
Ces lignes ne sont-elles pas l'analyse même de *Hungaria?* Ne vous laissent-elles pas pressentir qu'une sève exubérante y circule depuis la première page jusqu'à la dernière? Ici le délire harmonieux semble poussé à ses extrêmes limites. On croit voir la Folie elle-même agiter ses clochettes dans un transport frénétique. Les rythmes ondoyants sont bannis. Les mesures ternaires qui nous ont valu les valses et les mazurkas n'apparaissent nulle part. Une longue, suivie d'une brève, voilà ce que perçoit constamment l'oreille. Musique anguleuse s'il en fut, excentrique, tumultueuse, où les coups de cymbales, prolongés en *tremolo*, percent l'air comme une série d'étincelles électriques, où la joie effrénée se résout en soupirs, où l'abattement et le deuil sont interrompus à chaque instant, fût-ce par le cri d'une cigale ou le chant d'un oiseau.

(1) *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.*

En quittant sa chère Hongrie, Franz Liszt a pris son essor vers les brumes du Danemark. HAMLET est une œuvre austère, poignante. On y sent les déchirements d'un cœur qui s'efforce de se concentrer en soi-même; l'ironie remplace la sincérité, tout y est contraint, pénible, incisif. A peine si, vers le milieu, une douce mélopée figure à nos yeux le fantôme d'Ophélie, image fugitive aussitôt effacée :



Des plages du Nord, revenons en pleine France, à Châlons. C'est là qu'ont été consommées les sanglantes hécatombes qui délivrèrent l'Occident du joug d'Attila. Franz Liszt a voulu chanter ce terrible événement. La BATAILLE DES HUNS a été inspirée par la célèbre fresque de Kaulbach qui se trouve au musée de Berlin. Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, un « combat en musique » ; c'est un solennel hosanna, un sublime cantique d'actions de grâces accompagné par les vibrations des fanfares. Un superbe choral, extrait de la liturgie catholique, déroule avec lenteur ses larges progressions :



Crux fidelis inter omnes
Arbor una nobilis...
Dulce lignum, dulce clavos
Dulce pondus sustinet.

Bientôt nous aurons parcouru le cycle entier des poèmes symphoniques. La dernière étape de notre harmonieux voyage va nous rappeler, par mille tableaux poétiques, les rêves dorés d'autrefois. Nous allons, avec Franz Liszt, avec Schiller, pleurer les IDÉALS disparus. « Ils sont éteints les beaux rayons » qui éclairaient le sentier de ma jeunesse, il s'est enfui » l'idéal qui jadis emplissait mon cœur enivré (1). » Les

(1) Poésies de Schiller. — *Les Idéals*, trad. par X. Marmier.

strophes de Schiller, disséminées à travers les morceaux symphoniques, non pour être déclamées, car elles ne suspendent point le discours musical, mais pour lui servir d'éclaircissement, nous permettent de surprendre les secrets d'une collaboration qui, nulle part, n'a été aussi franchement acceptée. A travers l'ode attristée de Schiller, Franz Liszt sera notre Virgile et notre Béatrix. Il nous rappellera les illusions, les mirages du passé, les rêves audacieux, le besoin d'action, les projets avortés, les espoirs déçus, et aussi, l'aimable rêveur, les sourires charmants, les tendres caresses de l'amour : « Alors l'arbre, la rose vivaient pour moi ; la source » limpide me chantait un chant harmonieux. »



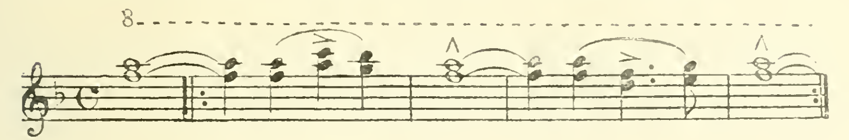
Cette mélodie si vaporeuse marque de délicieux retours vers le bonheur d'autrefois. Le poète se souvient qu'il associait à ses joies la nature entière et qu'il en rendait témoins les brises des forêts, la brume des lacs et le parfum des fleurs. Une succession de tierces posées sur la plus aérienne de toutes les trames harmoniques nous révèle ici des sensations inconnues. Quant à la réalisation technique, elle est obtenue par la division en huit groupes des instruments à cordes.

Mais cette réminiscence est un regret. La réalité nous oppresse



et pourtant, Franz Liszt n'a pas achevé son œuvre, comme Schiller, sur une note chagrine. Il a senti que la fin de l'homme n'était que le prélude d'une éternelle aurore et s'en est expliqué lui-même. « Le culte de l'idéal doit nous occu- » per constamment. Voilà pourquoi je me suis permis de » compléter la pensée de Schiller par la reprise, comme » apothéose finale, du motif exposé dès le commencement » de mon poème. »

La péroraison, désignée sous le nom d'apothéose, brille en effet d'un incomparable éclat. Le thème initial



précipite son mouvement, laissant derrière lui comme un sillon de feu, et celui qui, jusque-là, n'avait frappé que par ses ondoyantes spirales, revient plus accentué, plus énergique pour terminer, par une magnifique réminiscence



une œuvre remplie de contrastes et bien digne d'être signée des deux grands noms que la postérité ne séparera plus désormais : Franz Liszt et Schiller.

III

LES SYMPHONIES DE FRANZ LISZT

I. — La Divine Comédie

Première partie.

Inferno.

L'épopée de Dante a des *harmonies* que l'on essayerait en vain d'oublier quand on en a connu l'invincible ascendant. Quiconque s'est initié aux beautés de la *Divine Comédie* par une étude sérieuse du texte original, a gardé, toujours présent à la mémoire, le souvenir de certains fragments caractéristiques auxquels il n'a manqué, jusqu'ici, qu'un peu de musique pour en décupler l'énergie et pour en augmenter le charme par les inflexions d'un langage poétique et coloré. Rappelons-nous le passage, empreint d'une ironie haineuse, qui ouvre le troisième chant :

Per me si va nella città dolente :
Per me si va nell'eterno dolore :
Per me si va tra la perduta gente...

Les syllabes se suivent, brèves, saccadées, pressantes. Les finales de chaque vers résonnent comme des appels plaintifs. Un peu plus loin, les mots deviendront lourds, mesurés, compacts, pour formuler cet avertissement inexorable :

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate...

Il y a, dans cette poésie, un rythme étrange qui en parait inséparable, qui obsède constamment l'imagination, que chacun croit sentir et que nul ne sait exprimer.

Franz Liszt en a cherché l'équivalent musical. C'est le point de départ, la marque originelle, la source de toutes les magnificences qu'il a prodiguées dans son grand ouvrage : Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia.

Cette œuvre a pour frontispice les paroles mêmes que

Dante a placées sur le portique des enfers. Nul ne les prononce et tout le monde les entend. Elles sont d'ailleurs écrites dans la partition au-dessus de la ligne des trombones (1)



et nous reviennent à l'esprit à mesure que la phrase musicale frappe notre oreille. L'inscription lugubre est scandée, dès l'abord, sans aucune préparation et avec une simple harmonie d'octaves. Tout à coup, comme si les mille voix de l'abîme s'unissaient pour désespérer les damnés, l'orchestre entier attaque avec violence l'accord d'*ut dièze* mineur et les cors entrent sur la tierce,



après quoi, la note fondamentale du dernier accord, *sol dièze*, glisse chromatiquement et s'élance, dans un mouvement accéléré, jusqu'à ce qu'elle ait atteint celle qui sert de début à ce thème bizarre et tourmenté :

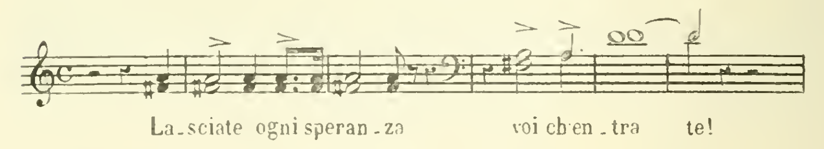


Cette impérieuse introduction laisse loin derrière elle ce que la musique figurative a réalisé de plus hardiment subversif.. Elle ne possède ni le charme qui captive, ni les suaves enchaînements qui caressent les sens. La mélodie dédaigne d'être persuasive ; elle gronde, elle menace, elle tourbillonne. Elle fait mieux : reprend la pensée de Dante, la complète, l'anime d'un souffle tout moderne, et nous rend, non pas une nouvelle épopée, mais la substance de l'ancienne, l'âme du poète, affranchie des entraves de la science imparfaite du moyen âge.

---

(1) Nous les plaçons au-dessous pour plus de commodité, mais il est bien entendu qu'elles ne sont là qu'à titre d'indice, de repère, et nullement pour être chantées. Les chœurs ne sont employés que dans le *Magnificat*, à la fin de l'ouvrage.

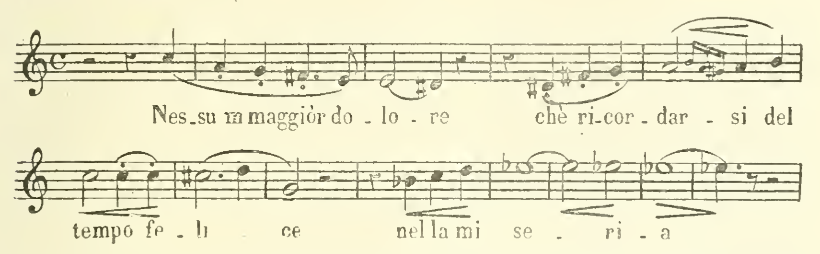
Dante, imbu des croyances naïves de son époque, a raconté par le détail les innombrables supplices que la justice divine réserve aux réprouvés. Franz Liszt n'a guère précisé. Sa musique passe et subjugue comme une rafale d'automne. Suivons-la dans ses progressions vertigineuses. Les signes se multiplient, et toujours pour commander de redoubler de vitesse, la mélodie se précipite, pressée par le branle colossal de vingt parties d'orchestre qui semblent la poursuivre et qu'elle entraîne après elle. Les dessins subissent d'incessantes métamorphoses : ils sont jetés comme au hasard au sein même du tourbillon, ils se déforment, deviennent méconnaissables, paraissent par instants submergés, passent alternativement du grave à l'aigu, luttent avec les sonorités stridentes des parties intermédiaires, les dominent tour à tour ou se brisent à leur contact. Tout cela sans résultat, car nous avons tourné dans un cercle. Notre course effrénée nous ramène au lieu même d'où nous étions partis. Oh ! c'est bien ici l'enfer, ses tourments, son activité malsaine, son néant : Inferno.



Et pourtant, quel souffle embaumé nous rafraîchit de son haleine ? Est-ce une effluve d'amour ou le parfum des fleurs ? L'enfer aurait-il aussi sa clémence, pardonnerait-il à ceux qui se sont aimés sur la terre ? Laissons le Dante expliquer ce mystère.

« O poète, dis-je, je voudrais retenir ces deux âmes enlacées qui flottent ensemble et paraissent si légères au vent. — Prie-les par l'amour qui les a unies sur la terre, elles viendront. — Aussitôt que le vent les eut portées vers nous, j'élevai la voix : O âmes éplorées, venez près de nous si vous en avez le pouvoir. — Être gracieux et bienveillant, si le roi du ciel nous était propice, nous lui adresserions pour toi notre prière, car tu as pitié de notre affreux tourment. — Quand je pus répondre, je m'écriai : Hélas, quelles trop douces extases ont conduit ces amants à leur fin malheureuse. — Ensuite, je me retournai vers eux, et je dis : Francesca, ton malheur me fait pleurer de tristesse et de pitié ; mais, dis-moi, au temps des doux soupirs, comment l'amour entra-t-il dans vos cœurs ? »

Fermons le livre à cet endroit. Ce n'est pas au poète seul de répondre. Depuis des siècles, on a chanté la plainte de la douce Francesca. Les gondoliers d'Italie l'ont répétée, elle a traversé les âges, apportant jusqu'à nous les mélancolies du passé : elle est la poésie même, l'idéale beauté, l'enivrante harmonie. Desdemona l'écoutait quelques instants avant de mourir (1) :



« Il n'est pas de douleur plus grande, au sein de l'infortune, que de se ressouvenir des jours de bonheur... Nous lisions un jour le même livre, nous étions seuls. Nos yeux se rencontrèrent, nous étions tous deux pâles et troublés. Le livre racontait comment un sourire avait provoqué le premier baiser ; à cet endroit celui-ci me voyant sourire posa ses lèvres sur les miennes et le livre nous tomba des mains. »

Après six siècles, cette scène a conservé son charme attendri. Franz Liszt nous l'a rendue avec ses grâces d'autrefois. Délicieux tableau dont les sonorités aériennes des harpes semblent adoucir les contours dans une délicieuse demi-teinte. Mais, le rêve voluptueux que Dante nous permet à peine d'entrevoir va devenir une peinture fidèle des sentiments qui se pressent dans les cœurs que l'amour va bientôt subjuguer. C'est d'abord une sorte d'extase respectueuse, pleine de douces inflexions, d'aimables prévenances pour ainsi dire.

Dans un silence presque complet une voix s'élève, à la fois grave et passionnée : elle s'attarde avec complaisance, elle a d'amoureuses langueurs, elle supplie avec des raffinements exquis de tendresse :



(1) Voyez l'*Otello* de Rossini.



Vous avez entendu l'aveu de Francesca. C'est l'invitation à l'amour, la plus suave de toutes les caresses. Mais quelle voix va chanter l'enlacement surhumain de deux âmes? Quelle voix assez discrète, assez dégagée de toute sensualité matérialiste pourra montrer ce que nul de nous n'a jamais vu qu'en songe? Et quel écho répétera les insaisissables accents? La musique, elle aussi, sait peindre, et ses tableaux ne sont pas confinés dans quelques mètres de toile. L'infini leur appartient. Regardez :

Une nuée légère, presque transparente, semble flotter dans l'atmosphère; c'est le frémissement des altos; on croit voir alentour se détacher comme une guirlande lumineuse; ce sont les harpes qui tracent un ondoyant sillon. L'équivalent pour les yeux de cette combinaison sonore serait la vue d'un nuage parsemé d'étoiles. Un chant à peine perceptible se dégage, si fin qu'il faut prêter l'oreille pour en saisir la vibration, si délié qu'il se superpose à la trame orchestrale sans se confondre avec elle : c'est le duo des âmes amoureuses.



Deux violons disent d'abord chaque membre de phrase et tous le reprennent en étouffant le son. C'est quelque chose de subtil, d'aérien comme la valse des sylphes de Berlioz, mais sans aucune symétrie rythmique. La mesure, indiquée par le chiffre 7, n'est pas même régulière. Les séries de quatre temps et de trois temps ne se suivent pas dans un ordre identique. Néanmoins le morceau est d'une carrure très ferme. Les irrégularités ne frappent guère à l'audition et sont d'ailleurs motivées par le caractère de plus en plus agité qu'affecte la mélodie. Hélas! déjà ce ravissant épisode a perdu sa chaleur. Les teintes les plus riantes s'effacent, tout s'altère, tout s'évanouit. Une vertigineuse rafale sonore, grossie à chaque instant par une des phrases les plus remarquées du début, roule impétueusement comme un torrent débordé. Aux couleurs irisées de l'arc-en-ciel a succédé la

demi-obscurité d'un jour d'orage. Nos cœurs se serrent. L'enfer a réclamé ses droits. Rien ne reste aux malheureux amants, pas même l'espérance :

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Deuxième partie.

Purgatorio.

On sait que *la Divine Comédie* de Dante comprend trois chants bien distincts : *l'Enfer*, *le Purgatoire* et *le Paradis*. Les commentateurs sont presque tous d'accord pour préférer le premier au deuxième et reléguer au dernier rang le troisième. Franz Liszt a laissé de côté ce dernier, jugeant sans doute la musique trop peu explicite pour lui permettre d'établir une différence suffisamment caractéristique entre ces deux modalités animiques : la sécurité dans l'espérance et la béatitude dans l'adoration. Nous le regrettons, car son génie aurait su certainement éviter l'écueil de la monotonie, ne fût-ce qu'en accordant aux voix une place prépondérante dans cette dernière partie, qui serait devenue l'éternel hosanna des anges. Un chœur immense dans ses combinaisons et plus doux que le souffle des brises du printemps qui passent, en les caressant, au-dessus des arbustes en fleurs, noté sur douze portées prenant chacune le nom d'une des douze hiérarchies célestes, enchâssé comme une opale dans son cercle d'or, au milieu d'un tissu instrumental plein de ténuité, un chant suave, subtil, aérien, s'élevant vers le ciel comme la vapeur d'un holocauste, il ne fallait rien de plus et le Dante était dépassé. Franz Liszt a-t-il dit son dernier mot sur *la Divine Comédie*? Donner pour épilogue à cet ouvrage un poème symphonique avec chœurs, ne serait-ce pas une entreprise digne de son génie et que lui seul actuellement pourrait réaliser (1)!

Il est évident que la troisième partie de la symphonie dantesque aurait dû être une œuvre vocale, autrement elle eût trop ressemblé à la seconde. D'une part, le calme, la paix, l'espoir entrevu ; d'autre part, la sérénité bienheureuse, la joie surabondante, l'extase; ces deux groupes de

(1) Hélas non, ni lui, ni personne aujourd'hui. Franz Liszt est mort pendant l'impression du présent opuscule.

sentiments n'offrent-ils pas, au point de vue de l'expression musicale, des analogies très accusées? Au reste, le désir est insatiable et l'idéal inaccessible : voilà pourquoi nous n'avons pas plutôt admiré une conception superbe que nous en rêvons une autre. Celle qui emprunte à Dante son titre : Purgatorio, doit nous suffire pour le moment. A l'heure qu'il est, l'art n'a pas de manifestation d'un plus sublime essor.

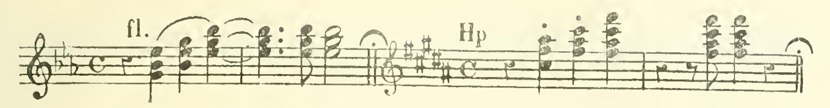
Au début, c'est la quiétude parfaite. Deux *nuances* bien tranchées de sons se superposent comme feraient, au firmament, deux arcs-en-ciel aux couleurs différentes. Le quatuor exécute de continuelles oscillations en notes accouplées par deux, tandis que les harpes s'en tiennent aux agglomérations ternaires. Bientôt, préparée par les cors, une sorte d'effluve mélodique se détache, plane un instant comme une lueur lointaine et s'éteint :



« Il me sembla que tout s'épanouissait en moi quand je fus » sorti de l'air mort qui avait oppressé ma poitrine et con- » tristé mon cœur. La belle planète qui nous dit d'aimer » souriait à l'Orient et voilait les constellations placées dans » son escorte. » Ces clartés atténuées, crépusculaires, brumeuses pour ainsi dire, que la description du poète nous laisse entrevoir, notre rapsode harmonieux nous les a conservées, ou plutôt les a évoquées pour nous avec leurs séductions infinies, leur charme indicible, leur fraîcheur matinale, leurs humides reflets qui se jouent sur les flots.

Notre purgatoire serait un paradis si les âmes n'y étaient pas affligées par une interminable attente. Après le tableau figuratif qui nous a introduit dans des régions inconnues, nous allons connaître l'état des êtres qui expient en ces lieux leurs fautes. Sous trois aspects bien distincts, nous voyons ici la douleur : chagrin, explosion de larmes, effusions plaintives et désolées. A partir de cet endroit, plus aucune apparence de symétrie, plus de périodicité appréciable à l'audition. Les mélodies s'efforcent d'échapper à la tyrannie d'une division uniforme. Les règles ordinaires de la métrique musicale sont enfreintes avec bonheur. Les violons essayent en vain de rétablir l'équilibre en projetant de majestueux accords en notes quadru-

plées, rien ne peut mettre un terme aux supplications éplorées, rien, sinon le cantique glorieux qui se dessine déjà vaguement :



Dès lors, on pressent un finale d'une richesse inouïe. Un chœur de femmes ou d'enfants va désormais adoucir, comme par une mélodieuse pénombre, les dessins saillants d'un orchestre maintenu presque toujours à l'aigu.



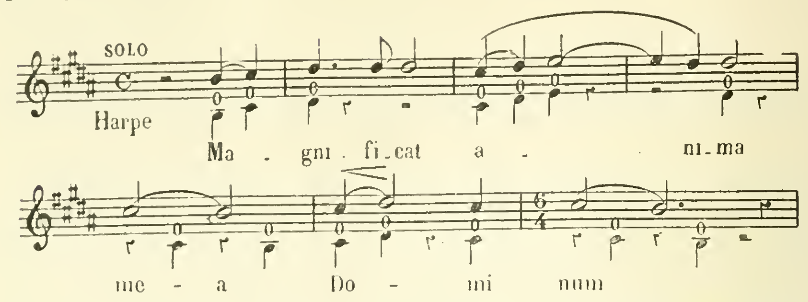
Ici encore, les parties d'orchestre se divisent en plusieurs *courants* sonores qui paraissent indépendants et séparés les uns des autres. Les instruments à vent en bois se croisent et scandent la mesure en quatre subdivisions. Les premières harpes marquent pendant ce temps six triolets. Les deuxièmes doublent le chant. Les violons, répartis en six petites bandes, indiquent l'*ossature* du thème principal. Peu à peu une légère accélération se manifeste et l'on arrive au verset :

Et exultavit spiritus meus, in Deo salutari meo,

dont la seconde phrase coïncide avec l'adjonction d'un temps à la mesure, qui se chiffre actuellement par le signe 9/4. Les flûtes et les clarinettes décrivent au moyen d'une série de tierces comme une double ondulation lumineuse. Les cordes des violons, sous le continuel tremblement de l'archet, produisent un enchaînement d'accords qui paraissent tracer un sillon immobile et brillant. Ces deux *traînées sonores* semblent noyées constamment sous une pluie d'étincelles, effet vraiment curieux, dû à l'emploi permanent des harpes qui jouent un rôle très actif dans cet épisode orchestral et vocal.

Quelle est maintenant cette voix si douce qui redit le can-

tique? Pour l'écouter, tout s'est apaisé. Elle plane, soutenue presque exclusivement par des sons harmoniques de harpes :



C'est une âme qui aspire au ciel. Son chant est repris à plein orchestre, et, après une nouvelle éclaircie, commence l'*Alleluia* mystique. C'est une variante du *Magnificat*, plus profondément émouvante encore. Elle nous conduit, par une suite d'inflexions délicieuses et d'atténuations successives, jusqu'à la fin de l'ouvrage. Cette conclusion est un vrai chef-d'œuvre de pureté, de délicatesse, de distinction et aussi de science savamment déguisée. Pourtant, l'auteur a donné une seconde version qui permet de finir sur un vigoureux allegro. Nous préférons de beaucoup la première, la seule, à notre avis, qui corresponde réellement à la pensée de Dante et soit en parfaite concordance avec les visées générales de l'œuvre.

La Divine Comédie de Franz Liszt n'est ni une symphonie de caractères comme sera celle de *Faust*, ni une symphonie passionnelle. Sa tendance la rapproche plutôt du genre descriptif ou figuratif. L'auteur s'y révèle à chaque instant novateur. N'était-il pas dirigé par l'intuition la plus nette et la plus féconde des conditions d'un art idéaliste quand il recherchait des affinités entre l'accentuation littéraire et le rythme musical pour souligner d'une mélodie inoubliable ces vers immortels du poète :

Per me si va nella città dolente.....
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.....
Nessum maggior dolore.....

Que dis-je? ce n'est pas la déclamation qu'il s'attachait surtout à fixer. Il étudiait, en lui-même, cette vague impression que nous laissent les manifestations sublimes de la pensée et de l'art, et c'est en leur trouvant un équivalent musical qu'il prétendait nous émouvoir. L'adjonction d'un

chœur de femmes à sa symphonie, a son principe dans une préoccupation du même ordre. Beethoven, lui aussi, a eu recours à l'intervention des voix dans une circonstance analogue, mais, dès leur entrée, il place au premier plan les parties vocales. Renforcées seulement par l'orchestre, elles n'en sont plus le commentaire. Franz Liszt, au contraire, conserve à la masse instrumentale sa prééminence accusée dès la première page. Ses chœurs ne dominent que très peu. Ils ne s'imposent pas comme ceux de Beethoven dans l'*Ode à la Joie* de Schiller. Ils se bornent à rehausser, par la suavité de leur timbre, les harmonies, devenues un peu monotones, des instruments, à les colorer en un mot. Ils sont ainsi, pour l'artiste, la meilleure garantie que son but, sa fin dernière ne seront pas méconnus. *L'Enfer* est éclairé par les phrases que la mélodie fait revivre ; *le Purgatoire* par son *Magnificat* et la symphonie entière par le génie de Dante. *La Divine Comédie* est le titre de deux chefs-d'œuvre.

II. — Faust

La musique possède, sur les arts plastiques, un avantage immense. Par son entremise, il s'établit entre le compositeur de génie qui crée et l'auditeur qui l'écoute une continuité d'impressions sans laquelle son œuvre serait réduite à ne reproduire, comme celles des peintres et celles des sculpteurs, qu'un incident isolé de notre existence. Un tableau représentant la première rencontre de Faust et de Marguerite à la porte de l'église peut être charmant ; cependant, il est incomplet, il ne dit pas tout, il égare. Faust n'est pas seulement l'amant de Marguerite : c'est le chercheur inquiet, insatiable, l'alchimiste qui suffoque dans la sphère étroite où le confine la science dévoyée du moyen âge et qui, par dégoût pour une étude ingrate et stérile, livre son âme en échange de quelques années de plaisir. De même, Marguerite ne mérite pas le brevet d'innocence que l'on serait tenté de lui décerner au moment où elle refuse le bras et la conduite de son futur séducteur. Voilà comment un

artiste, tout en restant dans la stricte vérité, peut induire en erreur, tromper le public et mentir à sa fin.

L'art musical n'a pas à redouter cet écueil. Tandis que l'image reste fixe, le son est incessamment susceptible de variété. Il se modifie d'un instant à l'autre, il passe, par les transitions les plus naturelles, de la joie à la douleur, du calme à la violence, du mouvement au repos. C'est ce qui explique l'ambition de Franz Liszt quand il a condensé en une sorte de synthèse mélodique et harmonique les éléments hétérogènes et disparates qui constituent les trois figures typiques de Faust, de Marguerite et de Méphistophélès. C'est aussi ce qui lui a permis d'imaginer un plan symphonique rationnel quoique en dehors de toutes les traditions reçues, et de décider que son œuvre justifierait ce titre : EINE FAUST-SYMPHONIE IN DREI CHARAKTERBILDERN : — *I. Faust. — II. Gretchen. — III. Méphistophélès, mit schluss chor* (1).

Nous sommes loin du temps où la dualité de motifs dans l'adagio de la *Symphonie avec chœurs* de Beethoven était considérée comme une faute que les partisans du maître s'efforçaient d'excuser. La cohésion, dans le *Faust* de Franz Liszt, ne résulte point d'affinités musicales ménagées entre les thèmes et leurs développements ; elle a sa source uniquement dans les rapports plus ou moins étroits qui rapprochent les unes des autres les mélodies considérées comme expression artistique de passions ayant pu subsister en même temps chez le même individu. La force qui maintient l'équilibre entre elles, qui les façonne, pour ainsi parler, afin de les empêcher de se détruire, doit avoir son équivalent dans le domaine figuratif des arts et rendre possible pour nous la perception d'un enchaînement qui n'a rien de matériel.

Voilà pourquoi la *Faust-Symphonie* qui paraît, à la lecture, tourmentée et décousue, satisfait pleinement, à l'audition, les personnes qui veulent bien prendre la peine d'en pénétrer les intentions.

La première phrase musicale, divisée en deux membres, pourrait avoir pour commentaire ces deux mots : Révolte, Souffrance : Orgueil impatient, Abattement douloureux. Elle est d'abord si inclémente, si dure pour l'oreille, que l'on

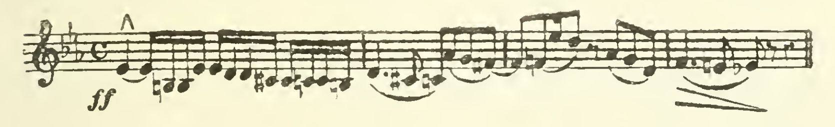
(1) Une symphonie sur *Faust*, en trois tableaux de caractères : — I. — Faust. — II. — Marguerite. — III. — Méphistophélès, avec chœur final.

hésite à la croire correcte. De quels accords dérive-t-elle ? Que signifie l'amas d'altérations dont elle est surchargée, s'écrie l'harmoniste ? Que lui répondrons-nous? Rien, sinon que l'auteur a superbement rendu le contraste des sentiments qui déchirent l'âme de son héros et que nous ne lui demandions pas autre chose. S'il a franchi les bornes d'une esthétique étroite en nous proposant, dès le commencement de son œuvre, des successions aussi dures que celles-ci,

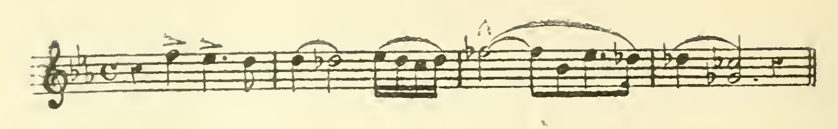


nous savons du moins qu'en cette circonstance il n'a pas marché à l'aventure et qu'il est resté fidèle à son programme et au titre qu'il avait adopté.

La première partie de la *Faust-Symphonie* est donc la description du trouble intellectuel d'un homme qui a perdu sa voie et se débat en vain dans les ténèbres. Après l'exorde dont l'âpreté calculée frappe si étrangement l'esprit, un mouvement impétueux se déchaîne : par deux fois la période, distribuée en subdivisions quaternaires, perd un temps à mesure qu'elle s'accélère pour tomber avec impétuosité sur un rythme syncopé, rappeler dans une sorte de frénésie le chant fatidique du début, puis s'éteindre comme épuisée dans une mélodie lente et sombre qui est elle-même interrompue par une nouvelle invasion de petites phrases, tantôt contrariées, tantôt laissées libres dans leur essor.

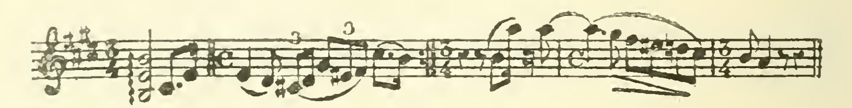


Ici encore, il y a deux dessins opposés l'un à l'autre. Est-ce l'indécision de Faust qui doit ressortir de ce procédé systématique ? Il faut l'admettre, car il n'y a certes pas là un simple effet du hasard. Disons mieux ! Cela devient une certitude quand on a entendu ce motif si voluptueux



qui revient quatre fois de suite, toujours préparé par quelques mesures au-dessus desquelles on lit cette locution empruntée au vocabulaire italien : *Furioso*.

A partir de ce moment, Faust est obsédé d'amoureux désirs. Sans doute il a vu l'image de Marguerite dans le miroir magique (1). Un calme mystérieux envahit son être, sa plainte n'a plus rien d'amer, il s'oublie bientôt dans une « affectueuse extase ».



Il va plus loin, il triomphe, il exulte, sa joie tient de la folie, du délire,



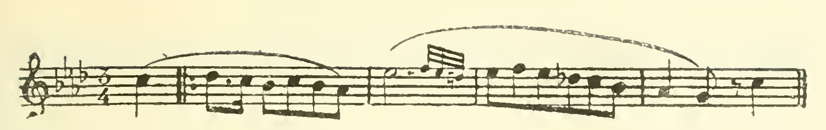
mais ses impressions n'ont aucune consistance : il repasse tour à tour par toutes les émotions qu'il a subies précédemment. Enfin abattu, accablé par l'intuition de sa misère, il s'abîme dans un mutisme absolu, aussi las de la vie que de la pensée.



..... Loin de nous les problèmes ardus de la philosophie ! Loin de nous la tristesse, loin de nous les regrets ! Un paradis nouveau s'ouvre devant nous. Faisons silence ! *Soave*, *Dolce*, *Innocente*, dit le maître et il va nous chanter la divine mélodie de Marguerite :

---

(1) Voy. le *Faust* de Gœthe, trad. par H. Blaze de Bury, p. 222.



Dans cette seconde partie de sa *Faust-Symphonie*, Franz Liszt n'a rien renié des principes d'esthétique appliqués par lui dans la première. Toutefois, la différence des deux physionomies dont il a esquissé musicalement les portraits a été la cause de certaines atténuations dans la hardiesse des formes rythmiques. L'extrait suivant nous en offre un exemple :



il sert de liaison entre les deux morceaux. On l'a remarqué dans le tableau de *Faust*, on le retrouve dans celui de *Marguerite*, et dans l'un et l'autre cas il est merveilleusement approprié à sa destination.

Les adversaires les plus farouches de la symphonie à programme pourront admirer la « *Marguerite* » de Franz Liszt en tant que musique pure. Des fragments comme celui-ci :



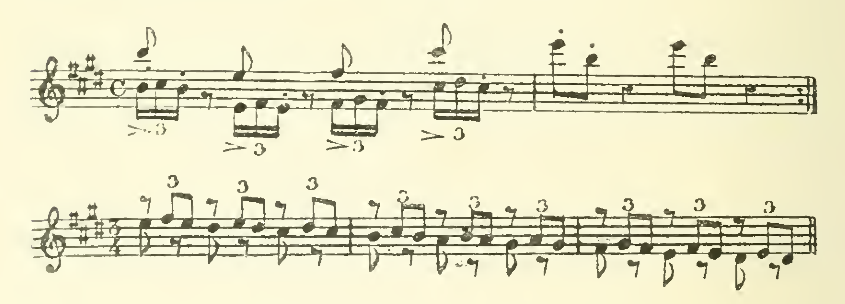
dérivent évidemment de Mozart et de Beethoven. Quant au « *Faust* » et au « *Méphistophélès*, » ils ne sauraient se passer du commentaire de Gœthe.

..... L'ironie, non pas l'ironie mordante et incisive, mais celle que l'on rencontre chez les sceptiques incorrigibles, chez les misanthropes aigris, celle qui consiste à ne voir ici-bas que sottise ou extravagance, est-elle susceptible d'être rendue, comme la peine ou le plaisir, par les moyens d'expression dont la musique dispose ?

Le *Méphistophélès* de Franz Liszt est le meilleur argument que l'on puisse invoquer pour l'affirmative. Les motifs d'une allure précipitée ou tournoyante



sont les seuls ayant ici droit de cité. L'indice de la mesure change à peu près quarante fois avant l'entrée du chœur mystique. Les modulations sont continuelles, l'harmonie chromatique domine, les appogiatures, les mordants se multiplient à l'infini, les enjambements rompent à chaque instant la régularité de la trame mélodique, les notes d'agrément glissent, par séries de quatorze, en véritables fusées, et, quand par hasard un motif d'apparence sérieuse est admis dans cette cohue fantastique de phrases incohérentes, il est affublé d'un accompagnement ridicule ou bien défiguré par un morcellement ou une articulation qui le rendent étique, essoufflé, piteux. Voilà ce que deviennent, sous le crâne infernal de *Méphistophélès*, deux pensées précédemment mises en lumière et qui ne manquaient, avant d'avoir été sacrifiées, ni de grandeur, ni de distinction :



Au contraire, les chants conçus spécialement pour ce finale échevelé sont toujours frappés d'une marque originale. Même sous des dehors burlesques, ils piquent la curiosité.

Mais la *Faust-Symphonie* ne doit s'achever ni sur un sarcasme, ni sur un blasphème. Après la surexcitation désordonnée des pages précédentes, nous n'éprouvons plus que de douces sensations. Un chant que rien n'a effacé dans notre souvenir, celui de Marguerite, est rappelé vaguement. Lui seul a résisté, lui seul survit. Un chœur d'hommes psalmodie en montant toutes les notes de l'accord parfait d'*ut* majeur. La mélopée, lente et froide, est interrompue par un solo de ténor :



Le timbre de la voix humaine domine souverainement depuis cet endroit jusqu'à la fin. Tous les bruits de la terre, les réveils de la passion inassouvie, les regrets de l'amour mal éteint, le rire odieux de l'enfer se résolvent dans un cantique où la poésie et la musique se prêtent mutuellement leur appui. C'est un couronnement, une synthèse, le complément nécessaire, au point de vue idéaliste, des trois tableaux de la *Faust-Symphonie*.

IV

LES TENDANCES DE FRANZ LISZT ET L'ESTHÉTIQUE MODERNE

Première partie.

Il y a plus de cinquante ans, un poète connu par de précoces succès laissait tomber de sa plume ces lignes empreintes d'un juvénile orgueil : « L'auteur de ce recueil n'est » pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de ques- » tionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pour- » quoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel » arbre, puisé à telle source. »

Le principe de liberté illimitée en matière de littérature et d'art ainsi posé en termes tranchants et absolus est devenu bientôt la formule de ralliement de toute une école. Cette école a fait son temps et rempli sa mission. On la nommait l'École romantique. Elle se distinguait par une absence totale de mobiles supérieurs, et ne pouvait, par suite, engendrer autre chose qu'un art irrationnel et flottant, produit de la fantaisie, du caprice. Forte et brillante à son aurore, elle n'a pu soutenir l'éclat de ses débuts. Son chef lui a survécu.

Parmi les musiciens, la plupart se sont égarés comme les poètes de la pléiade romantique. Sans doute, ils se souciaient peu des théories et des systèmes, mais, éblouis par la pompeuse éloquence des nouveaux prophètes qui, rangés autour de leur messie, annonçaient une seconde renaissance, ils ont laissé chez eux l'imagination se livrer à toutes sortes d'écarts. On vit alors des ouvrages d'une incontestable puissance défigurés par d'intolérables fautes de goût. Un jour, dans une œuvre vocale fort appréciée aujourd'hui, les auditeurs stupéfaits entendirent plusieurs morceaux versifiés dans une langue incompréhensible. C'était, disait-on, l'idiome usité

aux enfers. De même, dans la dernière partie d'une symphonie, on remarquait l'accouplement grimaçant de la prose liturgique du *Dies iræ* avec une ronde tournoyante de sorcières, le tout dominé par le tintement des cloches. Une messe de *Requiem* est restée fameuse par un effroyable débordement de sonorités. L'office divin était dramatisé. Le récit devenait action. Les fidèles assistaient au cataclysme du jugement dernier.

Il y avait, dans toutes ces excentricités, une somme considérable de génie dépensé ; si considérable même que la plupart d'entre elles présentent encore, pour notre génération, un très vif attrait. Néanmoins, il faut en convenir, ce n'était pas là de l'art épuré, conforme au droit, à la raison, aux lois de l'esthétique. On n'y retrouvait ni l'âme de la France, ni les passions telles que l'homme, depuis Homère, depuis Eschyle, est censé les ressentir. Si Berlioz, dans la première moitié de sa vie, au lieu de s'abandonner sans réserve à ses propres impressions, avait chanté sur un ton plus élevé ou bien les déchirements de l'amour comme il l'a fait plus tard dans *les Troyens*, ou bien l'enthousiasme patriotique d'un peuple, comme il l'a essayé, d'accord avec le sentiment national, quand il a composé *la Marche des Drapeaux* de son *Te Deum*, il eût rencontré sans doute, au cours de son existence, des sympathies plus unanimes.

Le signe distinctif de cette période, c'est que les œuvres d'art des maîtres les plus estimés se ressemblent toutes en un point : le néant de la pensée. Et nous entendons parler ici non pas de la pensée mélodique, non pas de l'inspiration proprement dite, mais de la pensée philosophique, c'est-à-dire de l'application à nos besoins intellectuels de la forme musicale.

Un homme doué de facultés exceptionnelles, Franz Liszt, grand artiste s'il en fut jamais, a compris mieux qu'aucun de ses confrères la nécessité d'élargir le domaine psychologique de l'art. Il n'a pas écrit d'opéras, si toutefois l'on fait abstraction d'un petit acte représenté sur la scène de l'Académie royale de musique en l'année 1825, la quatorzième de l'auteur. Il a eu pour cela d'excellents motifs. Persuadé que la musique, sous peine de stérilité, doit exprimer une idée, il n'eût point consenti à traiter un sujet qui n'aurait pas rempli les conditions exigées par lui. D'ailleurs trop pra-

tique pour tenter d'opposer au courant une inutile résistance, il se tint éloigné du théâtre, assuré qu'il était de n'y rencontrer que froideur et qu'indifférence. Toutefois, n'étant pas de ceux que la difficulté rebute, il s'est frayé un chemin malgré les obstacles, s'est préparé une sphère d'action. N'ayant pas pour lui la scène, il a profité de ses dispositions exceptionnelles pour acquérir une virtuosité transcendante et ne s'est pas résolu à publier ses compositions symphoniques tant que sa notoriété d'exécutant ne l'eut pas signalé à l'attention de tous les musiciens.

Le génie de Franz Liszt était en pleine maturité quand parurent *les Poèmes symphoniques*. Alors le novateur, éclairé par de profondes méditations, voyait clairement où il voulait aller et possédait l'intuition nette et précise de sa rénovation musicale. Tous ses efforts devaient converger vers un but bien déterminé : assouplir les formes de la musique instrumentale de façon à la rendre, pour ainsi dire, aussi explicite, aussi flexible, aussi persuasive qu'une langue parlée exprimant des idées générales ; dans ce but, briser le cadre de Beethoven et, selon les circonstances, en créer un assez dilaté pour ne point contrarier l'expansion des pensées les plus complexes, ou bien assez fin, assez ténu, pour enserrer, sans l'amoindrir, la plus délicate miniature.

Or, quelle branche de l'art musical devait sembler la plus libre, et, par conséquent, la seule susceptible de parcourir tous les degrés intermédiaires entre l'infiniment grand et l'infiniment petit? Là-dessus, Franz Liszt va nous répondre lui-même :

« La musique instrumentale est précisément, d'entre tous » les arts, celui qui exprime les sentiments sans leur donner » d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des » faits narrés par le poème, des conflits figurés sur le théâtre » par les personnages du drame et leurs impulsions. Elle fait » briller et chatoyer les passions dans leur essence même, » sans s'astreindre à les représenter par des personnifications » réelles ou imaginées. Elle les dépouille de la gangue des » circonstances du sein desquelles elles se sont lentement » formées, comme un diamant précieux et étincelant; au mi- » lieu desquelles elles ont éclaté soudainement, comme la » flamme qui s'échappe de sa prison. La musique instrumen- » tale abstrait les émotions qu'elle chante de toute donnée

» positive, en ne leur assignant pas de cause, pas d'effet; en
» ne les dépeignant que dans le flamboiement de leur force
» virtuelle, pouvant ainsi les faire parler sans qu'elles divul-
» guent leur origine secrète, leur portée inconnue (1). »

Cette conception spéciale de l'art instrumental en rehausse singulièrement la portée. La musique, affranchie de toute attache matérielle, ne vaut plus que par l'idée qui l'anime. Elle devient quelque chose de grave, de profond comme la légende. Elle en a l'étrange, la mystérieuse fascination. Le temps qui efface jusqu'au souvenir des empires, respecte pourtant certaines traditions. Les noms de Ninive, de Babylone, d'Athènes, de Rome, font vibrer au fond de nous-mêmes des fibres qu'aucune réminiscence moderne n'ébranle avec la même énergie. C'est l'esprit de l'histoire qui émerge et se transmet, tamisé pour ainsi dire à travers les siècles qui s'accumulent. Sous ce rapport. nous pouvons affirmer que la fiction n'est autre chose qu'une vérité poétisée. En ce sens, on peut le dire, Prométhée l'inventeur du feu, c'est-à-dire du fluide vital, Orphée l'immortel charmeur, Torquato Tasso l'éternel persécuté, Mazeppa le supplicié devenu roi sont autant de symboles. En dégager pleinement la signification en faisant appel aux combinaisons variées de la mélodie, de l'harmonie et de l'instrumentation, c'est là l'œuvre du symphoniste. En se vouant à ce noble effort, il s'improvise rapsode, il continue l'épopée humaine, la grande iliade dont nous sommes tous les héros. Là ne s'arrête pas son ambition. La nature a, elle aussi, sa poésie. La montagne, la mer, le désert évoquent en nous des pensées diverses. L'art, reproduction idéaliste, éveille aussi mille sensations variées et l'âme elle-même dévoile à l'observateur le cycle immense de ses passions. La montagne, la mer, le désert, l'art, les passions correspondent dans notre cerveau à des intuitions multiples. La musique instrumentale a le pouvoir de les provoquer. A ce titre elle est une des plus pures manifestations de notre vie animique.

Une des plus pures manifestations, disons-nous: c'est bien ainsi que l'entend Franz Liszt :

« La musique instrumentale est aussi de tous les arts le
» plus apte à dégager les passions de leurs scories ignobles,

---

(1) *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.*

» de leurs funestes aberrations, pour n'en extraire que la plus » subtile quintessence, le mobile le plus élevé ; pour ne leur » donner de manifestation que celle de leur éclat intrinsèque » et les faire immédiatement couler du cœur, comme la sève » la plus pure et la plus odorante des essences s'épanche » par une large blessure faite au tronc (1). »

Certes, cette conception transcendante des destinées de l'art ne tend à rien moins qu'à lui donner l'importance d'un rouage politique. Évidemment, loin de nier cette conséquence, Franz Liszt la considère comme seule capable de sauver la musique du reproche des amateurs qui ne voient en elle qu'enfantillage et puérilité. Penseur et philosophe plus encore qu'artiste, il a pris au sérieux son rôle d'apôtre et de précurseur, aussi n'a-t-il point connu l'envie. Ses rivaux, ses adversaires, lui ont dû leur réputation. La polyphonie était son langage comme la prose est celui de l'écrivain, comme le vers est celui du poète. Chaque note de ses œuvres est, pour lui, l'équivalent d'un mot ; chaque phrase mélodique correspond à une pensée ; chaque nuance harmonique agit sur l'esprit comme une image sur les sens, au point qu'en écoutant ses *poèmes*, on se figure avoir devant les yeux un tableau dont l'atmosphère et les accessoires changeraient continuellement de couleur et d'aspect. En un mot, Franz Liszt a eu foi pleine et entière dans le pouvoir descriptif du son musical. S'il n'avait pas considéré son art comme un mode de divulgation moins précis, sans doute, mais plus pressant, plus universel, plus éloquent, pour tout dire, que les productions littéraires, lui qui, à ses heures, a su manier la plume, au lieu de continuer Beethoven, il eût suivi les traces de Hégel ou de Schopenhauer.

Deuxième partie.

Un jour, c'était au printemps de l'année 1881, Franz Liszt remarqua, parmi les objets qui lui étaient adressés de tous les points de l'Europe, un dessin à la fois gracieux et tou-

(1) *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.*

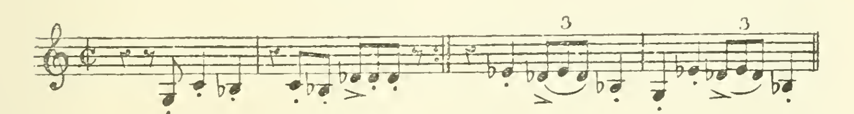
chant. On y lisait, sur une banderolle, cette simple inscription : *Du berceau jusqu'au cercueil.* Au-dessous et à gauche, une jeune femme endormait sur ses genoux un enfant nouveau-né. A droite, un prêtre priait devant un catafalque. Au-dessus, la Muse immortelle des arts, appuyant sa tête sur un de ses bras repliés pendant que l'autre soutenait une lyre, les yeux levés vers le ciel dans l'attitude de l'extase, écoutait les voix d'en haut, indifférente à la naissance et à la mort. Un groupe d'anges, les ailes étendues, trahissait une arrière-pensée chrétienne et mystique. Au bas, ces lignes laconiques tenaient lieu de dédicace :

Salut à François Liszt de la part de Michel Zichy.
Vienne, 6 avril 1881.

Franz Liszt répondit par un poème symphonique. Cette œuvre diffère, par ses proportions, de celles qui l'avaient précédée. C'est une sonate instrumentale, ou mieux, une symphonie-miniature. Elle nous servira de critérium pour juger la tendance du maître. N'en perdons pas de vue le titre : Depuis le berceau jusqu'à la tombe. La partition comprend trois morceaux. Le premier, le *Berceau*, cent vingt-huit mesures (andante à deux temps), pourrait être comparé à ces flammes incolores qui flottent au-dessus des cimetières. On dirait le soupir d'une âme qui aspire à la vie. Deux parties de flûte, deux de violon, une de violoncelle avec harpe non obligée, voilà tout l'orchestre. La mélodie se fait discrète, ténue, plaintive comme un vagissement.



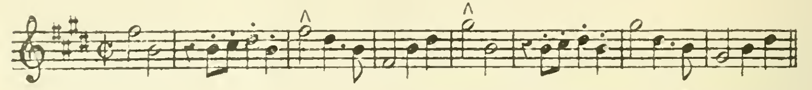
La seconde partie, le *Combat pour la vie*, cent cinquante-trois mesures (agitato rapido), ne néglige aucune des ressources ordinaires de l'instrumentation. Deux thèmes, l'un véhément, agressif, brutal,



l'autre, noble, héroïque, fier,



s'y repoussent l'un l'autre, en attendant qu'ils soient dominés par une fanfare de trompettes qui sonnent « intrepido ».



Le troisième mouvement : *A la tombe, berceau de la vie future*, quatre-vingt-quinze mesures (moderato quasi andante) reprend les phrases typiques déjà exposées, les combine différemment, les fait glisser sur de longues tenues qui en effacent les saillies comme des crêpes funèbres, les entremêle de plaintes, de gémissements contenus, de prières ardentes et s'éteint, faute d'aliment, après avoir, une dernière fois, ramené le chant du *Berceau*. La mort est l'alpha et l'oméga de la vie.

Rien ne manque à ce *poème*, pas même la conclusion philosophique. L'œuvre musicale en elle-même, nous objectera-t-on, est bien loin de ces commentaires : le dessin et les textes explicatifs leur prêtent seuls quelque vraisemblance. — Nous l'admettons sans difficulté quoique la proposition, ainsi formulée, soit trop absolue. Mais pourquoi donc la fusion des arts ne serait-elle pas acceptée ? Pourquoi interdirions-nous au musicien d'appeler le poète à son aide ou de recourir au crayon du dessinateur et au pinceau du peintre pour dégager plus clairement ses idées ? Tous les arts n'ont-ils pas une origine commune ? Ne dérivent-ils pas tous de cette faculté que nous nommons le sens esthétique et grâce à laquelle il nous est possible de distinguer le beau, le laid, l'agréable, le sublime, et de nous hausser jusqu'à l'idéal ? On a comparé l'âme humaine à une harpe immense. Elle a des cordes auxquelles, seule, la musique arrache un frémissement ; d'autres restent muettes si elles ne sont mises en vibration par l'image, d'autres enfin subissent l'ébranlement au contact de la poésie, de l'éloquence, de l'héroïsme. L'artiste exercera sur nous une impression d'autant plus vive qu'il saura multiplier davantage les *harmoniques* (1) de ce clavier psychologique.

(1) Harmoniques : sons accessoires qui accompagnent un son fondamental. Les harmoniques les plus appréciables au piano sont la douzième et la dix-septième, intervalles qui, renversés, produisent la quinte et la tierce.

En passant dans un musée, vous jetez un regard distrait sur une toile. C'est une femme morte, couchée sur un lit. L'ouvrage est bon, vous l'admirez froidement. C'est un travail d'une correction irréprochable. Vous allez vous retirer quand une inscription, cachée dans l'ombre, vous retient. Vous avez vu au bas du cadre ce simple nom : *Desdemona !* Aussitôt, vous songez à Shakespeare : ce cadavre n'est plus une simple étude, une académie. Par suite du phénomène de l'association des idées, vous y rattachez tout un ensemble de sensations.

Le compositeur réclame lui aussi le privilège d'inscrire, en tête de son œuvre, le mot magique, celui qui détermine la conflagration. Vous entendez une symphonie. Elle n'est pas banale, elle vous plait. L'auteur s'approche de vous, vous montre un dessin d'où ressort une pensée profonde ; il vous dit : « Je regardais ceci en écrivant ma partition. Je songeais à nos destinées sur la terre, à l'humilité de l'Être, aux épreuves qui l'accablent, à son agonie, à sa mort, et je cherchais une consolation dans l'espoir d'une renaissance des âmes. » Cette confession du génie qui se livre, n'augmente-t-elle pas pour vous l'attrait de l'ouvrage ? N'ouvre-t-elle pas devant vous un horizon indéfini ?

Franz Liszt a-t-il mis réellement tout cela dans son poème : *Depuis le berceau jusqu'à la tombe ?* Évidemment non. Un écrivain aurait employé vingt pages à nous le dire en prose. Cependant, prévenus par lui-même, nous entrons en communion d'idées avec lui et notre jouissance en est plus raffinée, plus délicate. Ce résultat est-il à dédaigner ?

Sans doute, sur le terrain de la description musicale, la pente est glissante. Sans doute, les intentions contenues dans les préfaces d'œuvres symphoniques reçoivent rarement leur entière application. Sans doute, rien n'est plus facile que d'en contester les affirmations. Comparez le *Mazeppa* de Franz Liszt à *la Course de l'abîme* de *la Damnation de Faust* : les situations sont loin d'être les mêmes, et pourtant la musique ne les différencie qu'au dernier moment, ici par l'explosion du Pandœmonium, là par l'éclat guerrier des fanfares qui sonnent pour l'avènement du nouveau monarque. On peut donc toujours prendre en défaut ou, du moins, accuser d'indécision l'auteur d'une œuvre figurative. On peut réduire à néant ses principes d'esthétique et démontrer qu'ils reposent,

en partie, sur la complaisance de l'auditeur, qu'ils supposent entre lui et l'artiste, une intimité morale et sont, en réalité, une convention. Mais la convention est partout : dans le drame, dans la tragédie, dans le langage. La supprimer serait arracher à la poésie ses ailes, supprimer le théâtre, remplacer la mélodie par des bruits phonétiques et proscrire impitoyablement l'art qui ne vit que par les fictions.

Lorsque Franz Liszt parlant de son poème symphonique : *Tasso, Lamento e Trionfo*, s'exprime ainsi : « Le motif vénitien » respire une mélancolie si navrée, une tristesse si irré- » méable, qu'il suffit de le poser pour révéler le secret des » douloureuses émotions du Tasse. Il s'est prêté ensuite, » tout comme l'imagination du poète, à la peinture des bril- » lantes illusions du monde, des décevantes et fallacieuses » coquetteries de ces sourires dont le perfide poison amena » l'horrible catastrophe qui semblait ne pouvoir trouver de » compensation en ce monde, et qui, néanmoins, fut revêtue » au Capitole d'une pourpre plus pure que celle du manteau » d'Alphonse », il s'exagère évidemment le pouvoir compréhensif d'une phrase mélodique. Toutefois, son erreur n'est que dans l'explication par laquelle il prétend éclaircir son œuvre. Le travail auquel il s'est livré, c'est à nous de l'entreprendre dans notre for intérieur. Prévenus par ces simples mots : *Tasso, Lamento e Trionfo,* nous n'avons pas besoin de guide. Nous revendiquons notre liberté d'interprétation pleine et entière; il vous est loisible de nous exposer votre manière de voir, mais si la nôtre en diffère, pour nous la nôtre est la vraie, la seule. Vous avez tort contre nous.

Disons mieux. Les éclaircissements que vous nous prodiguez surexcitent au plus haut degré notre curiosité. Nous assistons à l'enfantement de vos chefs-d'œuvre, nous sommes un instant les confidents de votre pensée. Ce rôle nous plait, nous grandit, nous rapproche de vous, mais si nous déclarons admirable votre préface des *Préludes*, précisément parce qu'elle n'ajoute rien à la musique, nous devons convenir que celle d'*Orphée* s'écarte souvent de la réalité pour tomber dans une divagation humanitaire incompatible avec le vague inhérent à la sensation musicale. « Orphée pleure » Eurydice, Eurydice cet emblème de l'Idéal englouti par » le mal et la douleur, qu'il est permis d'arracher aux » monstres de l'Érèbe, de faire sortir du fond des ténèbres

» cimmériennes, mais qu'il ne saurait, hélas! conserver sur » cette terre. Puissent, du moins, ne plus jamais revenir ces » temps de barbarie, où les passions furieuses, comme des » ménades ivres et effrénées, vengeant le dédain que fait » l'art de leurs voluptés grossières, le font périr sous leurs » thyrses meurtriers et leurs furies stupides. »

Ce qu'on entend sur la montagne, *Mazeppa*, *Fest-Klänge*, *Hamlet*, *Hungaria*, sont les produits d'une esthétique plus saisissable. Si parfois certains emportements rythmiques surprennent comme une exagération, c'est que toute excursion dans une région inexplorée implique nécessairement quelques excentricités auxquelles notre sens auditif ne s'habitue pas en une heure. Cette réserve admise, il subsistera néanmoins une disproportion marquée entre les titres d'œuvres qui s'intitulent fièrement : *Mazeppa*, c'est-à-dire le supplice et l'apothéose d'un coupable; *Fest-Klänge*, tout ce que l'exubérance de la joie et du patriotisme peut engendrer d'enthousiasme; *Hungaria*, tout ce qu'il y a de géniale folie chez un peuple qui résiste encore à la pression civilisatrice des nations voisines et dont l'épopée nationale se chante sans paroles, sur *la Zimbala* bohémienne, et la musique d'un poème symphonique, fût-il signé Franz Liszt ou Berlioz. L'art musical, en effet, agit par la concentration du fluide sonore, tandis que celui du poète évoque successivement mille objets divers. L'un agit plus fortement, l'autre embrasse davantage. Leur accord implique contradiction. Les avant-propos, les suscriptions, les épigraphes des compositions instrumentales ne se justifient pas théoriquement. Ce sont purs indices, confessions d'artistes, éclaircissements historiques, curieuses révélations. Rien ne les rend nécessaires. Franz Liszt aurait pu s'abstenir de les employer.

Il a préféré en user largement. S'il a fait preuve, en cela, de quelque présomption, s'il a cru parfois indiquer, par un fragment mélodique, un ordre d'idées inaccessibles à son art, l'inconvénient est minime, car le trait qui devait frapper notre cerveau, manquant le but, retombe sur notre cœur. A la réflexion se substitue le sentiment. Le musicien est encore vainqueur.

Franz Liszt paraît du reste s'être rallié à cette manière de voir, témoin le passage suivant relatif au mythe de *Prométhée :* « Les marbres antiques nous montrent combien il préoccupait

4

» la rêverie inquiète de l'art grec ; le fragment d'Eschyle » nous prouve que la poésie y trouvait un profond sujet de » méditation. Nous n'avons pas eu à choisir entre tant de » gloses accumulées autour de ces sublimes monuments, » ni à créer une variante nouvelle à cette antique légende, » si apparentée à d'antiques et confus souvenirs, à d'éter- » nelles et toujours jeunes espérances. Il suffit à la musique » de s'assimiler les sentiments qui, sous toutes les formes » successivement imposées à ce mythe, en ont fait le fond » et comme l'âme. »

Nous invoquerons encore, à l'appui de cette hypothèse, un ouvrage plus récent : LE TRIOMPHE FUNÈBRE DU TASSE, *Épilogue au poème symphonique « Tasso » Lamento e Trionfo*, qui fut exécuté pour la première fois à New-York, en mars 1877.

Il est précédé, en guise d'avertissement, d'un extrait de la biographie du *Tasse*, par Pierantonio Serassi. On aurait peine à y découvrir la moindre allusion musicale à un fait particulier. Le style se rapproche beaucoup de celui du premier poème avec plus d'ampleur toutefois et nulle propension à la rêverie. S'il se trouve encore un sceptique pour insinuer que cette splendide apothéose pourrait rappeler d'autres tribulations et d'autres grandeurs que celles de Torquato Tasso, nous répondrons que ce nom n'est qu'un prétexte et que l'œuvre, nullement dépréciée, lui survivrait s'il en était effacé. Franz Liszt considère les hommes supérieurs comme d'immortelles incarnations d'idées et de sentiments. Chacun de ses poèmes a sa note spéciale, descriptive ou passionnelle. Ce sont des foyers d'où rayonne la flamme ; ce sont les témoignages les plus hardis de l'esprit d'investigation qui distingue la période contemporaine. Aujourd'hui, le raisonnement vient à l'appui de l'inspiration, la soutient, l'émonde ; à l'occasion, la provoque. Les artistes marquent par leur intelligence autant que par leur talent. Ils discutent ; ils sont philosophes. S'ils divaguent parfois, s'ils cèdent à de dangereux entraînements, du moins ils ne vont pas à l'aventure : ils ont défini d'avance l'idéal qui les sollicite. C'est là le secret de la supériorité de Franz Liszt. Dès qu'il eut atteint sa maturité, rien dans sa vie, rien dans ses œuvres n'a plus été livré au hasard.

Troisième partie.

La musique instrumentale, une en tant que manifestation de notre sensibilité interne, a revêtu, selon les temps et selon les lieux, mille aspects divers. Sébastien Bach la fit gracieuse, éveillée, légère, rarement passionnée. C'était la *Suite*, assemblage d'airs de danse avec ouverture et finale, ces deux parties essentielles, séparées d'ailleurs par un nombre indéterminé de pièces vives et coquettes, rondeaux, bourrées, menuets, polonaises, n'ayant entre elles d'autre lien qu'une vague ressemblance d'allures et les relations tonales. Haydn, Mozart et, tout récemment, Johannès Brahms l'ont voulue câline, sentimentale, ondoyante dans sa démarche : ils en ont fait la *Sérénade*. Ce n'était pas assez. Ces maîtres, précédés par Sammartini, par Gossec, ont tracé, à côté du sillon semé de roses dans lequel ils s'étaient plu à se mouvoir d'abord, un chemin moins fleuri, plus abrupt, qu'ils se sont efforcés de gravir. Condensée et agrandie à la fois, moins délayée et plus homogène, la musique instrumentale est devenue la *Symphonie*. L'ère de Beethoven a été, pour elle, l'apogée de la forme classique.

Mais, en art, tout se modifie, tout s'altère ou se perfectionne. L'instabilité est la loi suprême. Les révolutions psychologiques, première cause des convulsions politiques, ont un retentissement graduel dans toutes les branches de notre activité morale. Les ouvrages qui ont suffi aux contemporains de Sébastien Bach ne sont guère plus, pour nous, que des valeurs d'archéologie (1). On essayerait en vain de le contester : les faits sont là, qui en témoignent hautement. Combien de fois les algébristes de la musique n'ont-ils pas tenté de rajeunir le contrepoint du XVIIIe siècle? Un seul a-t-il réussi ? Non, pas même l'artiste qui sut joindre, au talent le plus correct et le plus élégant, une véritable passion pour le style austère du cantor d'Eisenach : pas même Mendelssohn. On pouvait, on devait le prévoir.

(1) Nous désignons ainsi les œuvres dont la période *d'activité militante* est consommée définitivement. Nos musées, nos bibliothèques sont remplis de valeurs d'archéologie.

Car, l'homme de génie ne passe point au milieu de nous, impassible et solitaire comme un météore à travers l'espace. S'il n'est secondé par le sentiment collectif, s'il n'accorde sa lyre à l'unisson du mouvement évolutif de l'époque, débiles et vains seront ses efforts, stérile sa recherche. Travailler aujourd'hui d'après l'idéalisme de l'antiquité, du moyen âge ou de toute autre période sans attaches avec le présent, c'est s'éprendre d'une conception rétrograde, comme ces idolâtres qui, à force d'admirer Mozart, ont maudit Beethoven pour l'avoir dépassé.

A cette heure où la science technique et le talent surabondent, bien des musiciens parviendraient à construire une fugue aussi régulière que celles du *Clavecin bien tempéré;* néanmoins nous la déchiffrerions sans plaisir, fût-elle excellente sous tous les rapports. Notre siècle ne veut plus de ces sortes de choses. Les compositions authentiques de Bach sont d'impérissables monuments d'un art qui n'est plus. Leurs copies modernes rentrent dans la catégorie des imitations mensongères. Nous ne les admettons qu'à titre de curiosités. Nous avons deux poids et deux mesures, nous ne toisons pas les productions d'hier et celles d'aujourd'hui à la même échelle métrique. Se figure-t-on, en effet, l'œuvre d'un compositeur du temps présent, écrit tout entier dans le style de Palestrina, de Lully, de Bach, ou même de Mozart? C'est impossible, contradictoire, absurde. Les essais partiels, tentés dans cette voie, ont tous avorté. Les plagiaires, inconscients ou non, ne sont point parvenus à donner le change. Le dédain et l'indifférence ont vengé les maîtres de leurs atteintes.

La nécessité du changement admise, il reste à déterminer selon quelle loi il s'opère. Or, il est évident que toute modification formelle a son principe dans une évolution idéaliste. L'idée prime la forme. Partout où elle est absente, il n'y a pas œuvre d'art, mais enfantillage ou puérilité. Peu appréciable dans les compositions des XVIIe et XVIIIe siècles, l'idée perce avec éclat dans la plupart de celles de Beethoven. Dès lors, le branle était donné. La symphonie eut son efflorescence. Descriptive avec Berlioz, passionnelle avec Schumann, symbolique avec Franz Liszt, elle est liée étroitement au progrès intellectuel de chaque génération, de telle sorte qu'avant de porter un jugement sur la création artistique, avant de la

déclarer bonne ou mauvaise, il faudra vider le débat sur l'idée.

Nul n'a mieux compris ces vérités que Franz Liszt, nul ne les a plus souvent appliquées dans la pratique.

Une des premières conséquences qu'il en a tirées a été de substituer au développement thématique de la phrase musicale un système d'amplification mieux en rapport avec les exigences d'une esthétique changeante et constamment rajeunie.

La variation florissait au temps de Beethoven. Le maître l'accueillit. Non pas, il est vrai, en imitateur satisfait d'un innocent *statu quo*, — l'andante de la symphonie en *ut* mineur, pris comme exemple, le démontre surabondamment, — mais en précurseur qui épuise une forme avant d'en adopter une autre et souvent revient à l'ancienne. Dans l'admirable andante, les répétitions du thème sont toujours amenées de façon à n'engendrer aucune lassitude. Bien petite est la part de la surcharge ornementale. On ne peut la nier cependant, car elle règne en souveraine pendant vingt mesures environ; après quoi, la phrase typique, désarticulée, fractionnée de cent manières, se joue de notre empressement à désirer la revoir dans la simplicité primordiale. Notre souhait ne recevra qu'une satisfaction partielle. Le motif serait promptement défloré s'il se prodiguait. Après s'être un instant montré à découvert, il se détériore insensiblement et s'efface pour ne plus revenir.

C'est ainsi que Beethoven a traité la variation dans ses symphonies. Sa phrase mélodique suit une marche normale, dont il serait aisé de déduire une *théorie du développement thématique*. Beethoven faisait avant tout œuvre de musicien. Il colorait ses inspirations, les conduisant successivement d'une tonalité à l'autre, les transposant du grave à l'aigu, les rehaussant par l'emploi judicieux des timbres, les soumettant à plusieurs transformations rythmiques, et guidé, en tout cela, par des considérations purement musicales.

Ce sont également celles-là qui ont prévalu quand s'est introduit l'usage de réduire à quatre les morceaux de la symphonie. Musicalement, cette coupe est la meilleure.

Franz Liszt l'a rejetée pourtant. Il n'a pas conservé non plus le développement thématique.

C'est que, pour lui, l'effet immédiat, la sensation nerveuse

passaient au second rang. A ceux qui préconisaient la fantaisie capricieuse et volage, il demanda si la raison perdait désormais ses privilèges. A ceux qui disaient : *L'Art pour l'Art*, il répondit : *l'Art pour l'Idée.*

La Musique pour l'Idée... « Qu'on ne l'oublie donc pas, » tout art, en général, toute œuvre d'art, en particulier, n'est » que le resplendissant habitacle d'un sentiment, incarné » quelquefois dans une pensée, agissant quelquefois sans » elle, par son irradiation immédiate (1). » Telle est la religion de Franz Liszt. Hors de là, pour lui, point de salut.

Cette religion qui ne recule devant aucun obstacle, qui n'admet ni discussion, ni compromis, il ne l'a pas inventée. Elle existait avant lui, elle lui survit, elle représente pour l'art une acquisition précieuse. On en découvre des traces dans les compositions sacrées de Lesueur et dans la plupart des ouvrages de son plus brillant élève : Hector Berlioz. Robert Schumann, discret à l'excès, ne nous a pas livré le secret de ses symphonies, mais il a prouvé, dans ses pièces pour piano, que l'on pouvait aussi le ranger parmi les adeptes du culte idéaliste. Joachim Raff, qui nous a laissé *Lénore*, *A la Patrie*, *Dans la Forêt*, *l'Écho du Printemps*, *l'Été*, *l'Automne*, *l'Hiver;* Svendsen, qui a signé *le Carnaval à Paris;* Abert, Borodine, Nàpràvnick, et, en France, Saint-Saëns, se sont ralliés aux mêmes doctrines.

Mais si Berlioz, le plus libre, le plus personnel, le plus poète des musiciens, si Schumann, chantre inspiré des nobles passions, ont devancé Franz Liszt chronologiquement, ils n'ont pas eu conscience de la révolution qui s'opérait par eux; ils n'ont pas légué à leurs successeurs une série d'œuvres similaires dont la réunion constitue un genre. *Harold en Italie*, *Roméo et Juliette*, la symphonie dite *Rhénane* sont des types uniques, nullement destinés à engager l'avenir. Berlioz n'a pas fait école, ni Schumann en tant que symphoniste.

Bien différent sous ce rapport, Franz Liszt a frayé, ou du moins élargi un chemin où vingt continuateurs se sont jetés après lui. Il peut paraphraser pour son compte ces paroles que Bettina d'Arnim attribuait à Beethoven : « L'esprit tend » à une universalité sans bornes, où tout dans tout forme

(1) *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.*

» un lit au sentiment qui prend sa source dans la pensée » musicale simple et qui, sans cette fusion de tout dans toutes » choses, s'évanouirait inaperçu. *C'est là l'harmonie, c'est là ce » que mes symphonies expriment;* la fusion des formes diverses » s'y précipite en un seul courant vers le but (1). »

Franz Liszt, en dégageant l'œuvre symphonique de son cadre conventionnel, en substituant au développement thématique des procédés variables à l'infini, s'est conformé aux tendances de la société contemporaine. Actuellement nous réprouvons, comme un indice de stérilité, d'impuissance, les ouvrages qui n'ont pour eux qu'une perfection froidement réfléchie. Nous appelons de tous nos vœux un art original, mais nullement personnel dans l'acception étroite du mot. L'art moderne répugne à rester tributaire des individus. Il faut qu'il se généralise, qu'il prenne une extension de plus en plus vaste, que rien ne lui demeure étranger. On a vu autrefois des organistes se confiner dans leur église, des musiciens confectionner pour un théâtre des opéras destinés à être étouffés sur place. En pareil cas, on fait du métier ou de l'improvisation; non pas de l'art.

Dans les arts, il convient que les formes matérielles servent à exprimer des idées vraiment belles et de nobles sentiments. La fonction de l'artiste consiste à réduire en un ensemble bien ordonné ce souffle idéaliste que l'on pourrait nommer l'âme des choses, à recueillir et à conserver pour l'avenir ce qui caractérise *l'état psychologique* d'une époque.

Le musicien ne saurait s'affranchir de cette obligation. Son œuvre ne subsistera guère si elle n'est le miroir dans lequel se reflète le milieu politique et moral où elle a pris naissance. Soit instinct, soit raisonnement, Franz Liszt a été avant tout l'homme de son siècle. Ses poèmes symphoniques, ses symphonies sont des symboles à travers lesquels resplendit l'idéal, resplendit la réalité (2). Nous les admirons en silence, et après en avoir subi le charme indicible, nous souvenant de l'émotion de la veille, nous nous disons le lendemain : « J'ai vu se dérouler un épisode de la grande tragédie humaine, et j'ai senti les pulsations de mon cœur

---

(1) *Beethoven et ses trois styles*, par W. de Lenz.

(2) L'art est à la fois idéaliste et réaliste puisqu'on le définit : la splendeur, l'embellissement du vrai.

agiter la poitrine de ceux qui l'ont figurée devant moi. J'ai cru trouver ici un aperçu synthétique de mes destinées, quelque chose de plus élevé que les excentricités de la mode et qui pourtant est actuel. Je comprends maintenant, je devine quelle participation me revient dans cette divine comédie. »

L'art, condamné par le divin Platon et par J.-J. Rousseau, se relève superbement. Désormais, il a de quoi répondre à toutes les calomnies, de quoi défier les paradoxes. Est-ce à dire que Franz Liszt l'ait tiré du chaos? Assurément non. Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz et Schumann protesteraient contre cette insoutenable insinuation. Mais, si l'auteur des poèmes symphoniques n'absorbe à son profit aucune des renommées légitimement acquises, il a du moins l'honneur d'avoir su définir sa tendance et garantir la musique de tout soupçon d'inanité. « Les formes multiples de l'art, a-t-il » dit (1), n'étant que des incantations diverses destinées à » évoquer les sentiments et les passions pour les rendre sen- » sibles, tangibles en quelque sorte et en communiquer les » frémissements, le génie se manifeste par l'invention de » formes nouvelles adaptées parfois à des sentiments qui » n'ont point encore surgi dans le cercle enchanté. »

Il a mis dans ses œuvres ce que nous avions tous entrevu vaguement. Il a été le poète des impressions d'un demi-siècle. Il a pensé comme nous, il a deviné nos besoins intellectuels et artistiques, les a même parfois devancés. On raconte qu'au printemps dernier, Mme Viardot disait, après l'avoir entendu improviser au piano : « Il n'a plus le mécanisme, mais il a la poésie. » Cette poésie qui lui restait, nous l'avons sentie dans son œuvre. Plus tard, nous la sentirons encore davantage, car le temps dissipera bien des obscurités, détruira bien des préventions. Franz Liszt, comme tous les hommes de génie, est justiciable de l'avenir.

FIN

(1) Voy. : *Fr. Chopin*, par Franz Liszt.

LA MORT DE LISZT

ARTICLE COMMÉMORATIF

Extrait du MÉNESTREL

(8 AOUT 1886)

LISZT

Après Schumann et Berlioz, après Wagner, Liszt, à son tour, disparaît de l'arène. Qui remplacera ce glorieux champion du grand art? Depuis longtemps, sans doute, il avait terminé sa carrière militante, mais on le sentait là! Son influence était considérable, son prestige immense. Il était de ceux qui passionnent les foules. La vie s'est retirée de lui lentement, sans lui causer de souffrances. A peine a-t-il eu le temps de s'en apercevoir. Il s'était fait de la mort une conception douce et consolante. Il l'avait célébrée dans un de ses poèmes. La mort a été clémente pour lui : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note? »

Liszt s'est éteint dans la nuit du 31 juillet au 1er août, à Bayreuth. C'est là qu'il a été enseveli mardi dernier. Le hasard lui a donné, pour le conduire au cimetière, un cortège comme aucun musicien n'en a jamais eu. Tous ceux qui ont suivi son cercueil l'avaient connu, tous l'avaient aimé, au moins dans ses œuvres. Venus afin de prendre part aux fêtes wagnériennes, ils se sont trouvés là pour honorer, d'un dernier hommage, le grand artiste qui leur a donné le signal à tous, lorsque, dirigeant la représentation de *Lohengrin* à Weimar, le 28 août 1850, il sut communiquer aux interprètes et au public l'ardente conviction qui l'animait lui-même et imposer victorieusement cet art dont le temple a déjà ombragé son tombeau.

Pourtant, ce n'était pas en Bavière, ce n'était pas à Bayreuth que devait être creusée cette tombe; c'était sur les rives du Danube, dans la capitale hongroise. Nulle part le triste événement n'a causé une émotion plus profonde. C'est là que les restes de Liszt reviendront un jour avec un appareil royal, car l'œuvre du maître, c'est l'âme de la Hongrie. A Buda-Pesth, les journaux ont paru encadrés de noir, des drapeaux voilés de crêpes flottent sur l'Opéra et sur le Conservatoire. Témoignage touchant, mais juste retour. Liszt n'a-t-il pas légué tous ses souvenirs à la vieille cité? N'a-t-il pas érigé à la gloire de ses concitoyens un monument immortel : *les Rapsodies*, « — *épopée bohémienne*, — chantée dans une langue et dans une forme inusitée comme est inusité tout ce que fait le peuple qui l'a créée. »

Liszt est né à Rœding, le 21 octobre 1811. On dit que la grande comète brillait au ciel quand il vint au monde. Son père, Adam

Liszt. dirigea ses premiers pas et ses premières études. Il le conduisit à Vienne. Beethoven vivait encore, il entendit l'enfant et l'embrassa devant le public. Ce fut en 1824 que Paris connut le jeune artiste. L'Opéra-Italien lui ouvrit ses portes. « L'âme de Mozart a » certainement passé dans le corps du jeune Liszt, écrivait un criti- » que au lendemain du concert ; cet enfant est déjà le premier pia- » niste de l'Europe. » Et les grandes dames ne se lassaient point d'admirer le beau visage de cet adolescent de génie (1). L'Angleterre le posséda ensuite. Au retour, il perdit son père. Atterré d'abord, il se releva bientôt, fit venir près de lui sa mère et s'installa rue Montholon, à Paris.

Il avait dix-sept ans quand le premier amour s'éveilla dans son cœur. Il crut en mourir. La jeune fille lui fut arrachée et mariée. Ceux qui l'ont vu à cette époque ont raconté l'impression étrange qu'il leur a laissée. Pâle, épuisé, brisé par le travail de la pensée dans son cerveau, il restait étendu sur un sopha des journées entières. Il était beau, mais la vie lui échappait. Un moment, on crut qu'il était mort. Une réaction violente le sauva. La révolution de 1830 avait éclaté. Le mouvement d'idées et l'expansion littéraire et poétique qui s'ensuivit lui firent penser que tout, ici-bas, n'était pas indigne de lui. Il abandonna son rôle d'archange exilé du ciel et revint à la réalité. « C'est le canon qui l'a guéri, » disait sa mère. Dès lors, il comprit que la virtuosité n'était pas un but. Il écrivit la *Symphonie révolutionnaire* devenue plus tard l'*Héroïde funèbre*. Les cordes de sa lyre, agitées par une violente rafale, avaient rendu de sublimes accords.

Quelques années après, Liszt aima la comtesse d'Agoult. Il parcourut avec elle l'Italie, la Suisse, le midi de la France, et, après dix ans, hélas! revint à Paris... sans elle.

Mais, auparavant, il avait marqué sa voie. 1838 fut pour lui une année bienheureuse. Il revit son pays, son village, il vécut de la vie libre des Bohémiens, écouta leurs vieux airs, partagea leur tente, aspira leur poésie. *Les Rapsodies* remontent à cette époque. De 1848 à 1861, Liszt, établi à Weimar, fit de cette ville le centre musical de l'Allemagne. Il y composa ses poèmes symphoniques, ses *légendes* pour piano et plusieurs ouvrages littéraires. Ensuite, il partit pour Rome. *La Légende de sainte Élisabeth*, *Christus*, *la Messe de Gran* et *la Messe du couronnement* l'occupèrent alors. Enfin, au mois d'avril 1865, il reçut les ordres mineurs dans la chapelle du cardinal de Hohenlohe, au Vatican. Depuis, il a partagé son temps entre Weimar, Rome et Pesth. Ses symphonies sur *Faust* et sur *la*

(1) Un opéra de lui : *Don Sanche* ou *le Château d'amour*, fut représenté, sans succès, à l'Académie de musique (17 octobre 1825).

Divine Comédie sont des œuvres de colossale envergure qui défieront longtemps toute comparaison.

Liszt est mort pauvre. Il a été généreux pour l'art, généreux pour les artistes. Vers 1845, une souscription ayant été ouverte pour élever un monument à Beethoven, il prit à sa charge le reliquat non couvert, une dizaine de mille francs. Schumann, Berlioz et Wagner ont trouvé en lui un protecteur dévoué, jamais un rival. La jalousie n'eut aucune prise sur lui. Il était indulgent pour ses élèves. On raconte que Charles Tausig, ayant un pressant besoin d'argent, avait dérobé le manuscrit de *Faust* et l'avait vendu pour une somme minime. Alors on célébrait chaque année l'anniversaire du maître. Après sa belle équipée, Tausig se garda d'y paraître, mais Liszt était la bonté même. Il se fit amener le coupable, et lui prenant familièrement l'oreille : « Si tu ne deviens pas un grand voleur, lui dit-il, tu seras un grand musicien. »

Liszt avait de ces reparties auxquelles on ne résiste pas. Un jour, dans une réunion où les femmes étaient en costume de bal, son indiscrète curiosité lui valut un regard de reproche. « Madame, dit-il galamment, je regarde s'il vous pousse des ailes. »

Il était à Paris il y a trois mois à peine. Il se montra au Châtelet, à l'Éden, au Trocadéro, il se fit entendre chez plusieurs amis, et nous qui le voyions pour la première fois, nous ne nous doutions guère qu'au bout de quelques semaines, nous incomberait le triste devoir de lui adresser l'adieu du *Ménestrel*, dont il était un lecteur assidu et un très illustre ami.

Nous souhaitons que son corps soit rendu à sa patrie et que ses œuvres, souvent exécutées, entretiennent parmi nous l'enthousiasme réparateur qu'il a si souvent provoqué pendant sa vie. Le pianiste n'est plus, le compositeur nous reste. Comme Beethoven, il avait devancé son siècle.

8 août 1886.

AMÉDÉE BOUTAREL.

TABLE DES MATIÈRES

: PRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER. — IMPRIMERIE CHAIX. — RUE BERGÈRE, 20, PARIS — 9224-6.





IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER. — IMPRIMERIE CHAIX. — 20, RUE BERGÈRE, PARIS. — 20256-6.

Boutarel, Amédée
L'oeuvre symphonique de Franz Liszt et l'esthétique moderne

